Die Entwickelung der deutschen Poesie

von Klopstocks erstem Auftreten bis zu Goethe's Tode.

Von

Johann Wilhelm Loebell.

Dritter Band.

Lessing.

Nach des Verfassers Tode herausgegeben von

Dr. A. Koberstein.

Braunschweig,
C. A. Schwetschke und Sohn.
(M. Bruhn.)
1865.

G. E. Lessing.

Aus Bonner Vorlesungen.

Mit angehängten Annalen der litterarischen Thätigkeit Lessings.

Von

Johann Wilhelm Loebell.

Nach des Verfassers Tode herausgegeben

von

Dr. A. Koberstein.

Braunschweig,
C. A. Schwetschke und Sohn.
(M. Bruhn.)
1865.

Die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstocks erstem Auftreten bis zu Goethe's Tode.

Vorlesungen,
gehalten zu Bonn im Winter 1854 vor einer Versammlung von Männern und Frauen.

Von

Johann Wilhelm Loebell,

weil. Dr. d. Philos., Geh. Regierungsrathe, ord. Prof. d. Geschichte an d. Universität zu Bonn, Ritter d. rothen Adler-Ordens 3. Cl. m. d. Schl. u. d. belg. Leopold-Ordens, corresp. Mitglied d. Akad. d. Wissensch. zu Berlin.

Dritter Band.

Nach des Verfassers Tode herausgegeben von

Dr. A. Koberstein.

Braunschweig,
C. A. Schwetschke und Sohn.
(M. Bruhn.)

1865.

Vorwort des Herausgebers.

Zu der Herausgabe der folgenden Vorlesungen über Lessing wurde ich von dem verewigten Verfasser wenige Monate vor seinem Hinscheiden aufgefordert, als er, von schwerer Krankheit befallen, die Hoffnung aufgeben zu müssen glaubte, daß er noch im Stande sein werde, sie in der von ihm beabsichtigten Weise vollständig auszuarbeiten und selbst der Presse zu übergeben. Wie weit er mit seiner Arbeit bis dahin gekommen war, was er, in seiner liebenswürdigen Bescheidenheit, davon etwa erwarten zu dürfen meinte, wenn er sie zum Abschluß hätte bringen können, warum er sie auch in ihrer unvollendeten Gestalt der Veröffentlichung nicht durchaus entzogen wünschte, wie er aber dem Herausgeber ganz freie Hand ließ, was und wie viel er außer der ersten, druckfertigen Vorlesung mit den übrigen Aufzeichnungen

über Lessing für den Druck herausheben wollte, und warum er gerade mich hierbei mit seinem besondern Vertrauen beehrte: ergibt sich aus einem alle diese Punkte berührenden Briefe an mich aus dem Sommer des vorigen Jahres.

... „Wenn es mir vergönnt gewesen“, schrieb er, „meinen dritten Band, den Lessingband, zu vollenden, so würde vielleicht etwas darin gestanden haben, was Anderen, die sich in den großen Schriftsteller hineingearbeitet haben, wie ich, zu weiterer Anregung hätte dienen können. Und nun kommt doch die berüchtigte Autoreneitelkeit und flüstert mir in's Ohr: eine oder die andere Ansicht ließe sich doch vielleicht noch retten. Aber wie? — Der ganze Entwurf zum Lessing ist viel weiter geworden, als der zu den beiden ersten Bänden. Was ursprünglich nur eine oder höchstens anderthalb Vorlesungen hatte werden sollen, hat sich so sehr ausgedehnt, daß ich im Entwurf Stoff zur Ausarbeitung von vier Vorlesungen habe. *) Die Anmerkungen litterarhistorischer Art werden vielleicht um vieles

*) Der Druck gibt nur drei; von einer vierten habe ich in den mir anvertrauten Papieren auch nicht einmal Spuren eines Entwurfs, geschweige denn einen solchen selbst gefunden.

kürzer, vielleicht behalten sie dieselbe Größe.*) Im letztern Falle würde der ganze Band etwa vierzig Druckbogen umfassen. Von allem diesem ist völlig ausgearbeitet die erste Textvorlesung, wenn ich ein Urtheil über meine eigenen Sachen habe, die bedeutendste und der Aufbehaltung würdigste von allen. Ich hatte eben angefangen, die zweite Vorlesung in demselben Stile auszuführen, als die Krankheit mich mit überraschender Plötzlichkeit überfiel. Was ich demnach nach meinem Tode dem Druck übergeben zu sehen wünschte, besteht aus jener ersten Vorlesung und aus dem Anfange der zweiten, so weit er nun eben reicht. — Es käme nun also darauf an, nach meinem Tode dies Ausgearbeitete wohl oder übel dem Publicum zu übergeben, aber — so gefeilt es auch ist — durch die Hand eines Kenners. — Nun stehe ich aber in diesem Augenblicke niemand so nahe, daß er dieses Geschäft in beider Hinsicht gut übernehmen könnte: in Hinsicht auf das persönlich freundliche und in Hinsicht auf mein ungefähres Verhältniß zum Gegenstande. Was bleibt mir also übrig, als

*) Auch von derartigen Anmerkungen fand sich nichts weiter, als was für die „Annalen der litterarischen Thätigkeit Lessings" theils ausgearbeitet, theils bloß angedeutet war. (Vgl. den Anhang.)

das — — Ansinnen an einen Mann, mit dem ich erst seit höchst kurzer Zeit in persönlichen Beziehungen stehe, jene Herausgabe zu übernehmen? Und wer kann dies anders sein, als Sie? — Persönlich freundlich glaube ich mich wohl Einem oder dem Andern näher gestellt, aber daß mich jemand unter den Lebenden in Bezug auf Lessing besser versteht, als Sie, das glaube ich nicht. — Sie sehen nun schon, wo ich hinaus will. Die erste, völlig ausgearbeitete Vorlesung würde Ihnen nach meinem Tode sogleich unmittelbar zugeschickt werden, um die Herausgabe zu besorgen, und alsdann würden Sie von den folgenden so viel hinzunehmen, als Ihnen werth scheint, dem Publicum vorgelegt zu werden. Wie viel Ihnen davon stehen bleiben zu können scheint in der gegenwärtigen Form mit bedeutenderen oder leiseren Aenderungen, müßte Ihnen natürlich ganz überlassen bleiben; ebenso was ganz über Bord geworfen oder in kleinen Andeutungen noch gerettet werden kann; und ebenso, in wie weit Sie dem Publicum davon einige Rechenschaft zu geben angemessen und nützlich finden. — Je weiter nun die Arbeit von dem Punkte der Unterbrechung sich entfernt, je spärlicher wird das Auszuhebende sein."

Mußte ich mir nun auch sagen, daß es mir nicht bloß an der vollen Befähigung und dem erforderlichen Tact, sondern selbst auch für's erste an der nöthigen Zeit fehlen dürfte, das, was mir mit so großem Vertrauen übertragen werden sollte, in einer den Absichten des Verfassers entsprechenden Weise auszuführen; so vermochte ich es doch nicht über mich zu gewinnen, die Aufforderung ablehnend zu beantworten. Ich hoffte, wenn ich mit der Redaction und Herausgabe der Handschrift nicht zu sehr gedrängt würde, wenigstens die Zeit zu gewinnen, den Absichten und Wünschen des Verfassers, so weit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit reichten, nachkommen zu können. Ich sagte also zu.

Die auf Lessing bezüglichen Papiere wurden mir kurz nach dem Tode Löbells zugesandt. Allein sobald ich mich mit ihnen näher bekannt gemacht hatte, stand es auch schon bei mir fest, daß nicht bloß die erste Vorlesung, sondern auch die beiden folgenden unverkürzt und ohne Auslassungen gedruckt zu werden verdienten. Mir schien hier nur an äußerst wenigen Stellen eine leise Aenderung des Ausdrucks nöthig: so sorgfältig und innerlich fest gefügt war schon alles in dem ersten Entwurf, so genügend durch später hinzugekommene Ergänzungen und weitere Ausführun-

gen vieler Sätze abgerundet. Eine durchgängige Ueberarbeitung hielt ich also für ganz unnöthig, ganz abgesehen davon, daß ich sie auch gar nicht hätte vornehmen können, da meine von Amtsgeschäften freie Zeit noch immer zu sehr von der Ausarbeitung der noch fehlenden Abschnitte meines Grundrisses der Geschichte der deutschen Nationalliteratur in Anspruch genommen war, während dem Verleger des Löbellschen Buchs daran lag, daß der dritte Band so bald wie nur irgend möglich erschiene.

Was mir dagegen bei allen drei Vorlesungen noch besonders nachzutragen blieb, das waren die Citate zu den Stellen, die aus den Schriften Lessings selbst, sowie einiger anderen Schriftsteller in den Text der Vorlesungen eingeschaltet waren. Bei vielen waren sie in der Handschrift mit Bleistift bezeichnet; für nicht wenige aber mußte ich sie erst aufsuchen, wobei freilich immer noch drei oder vier fehlen werden, die ich bis dahin nicht habe auffinden können. Außerdem habe ich mir noch die Hinzufügung einiger Anmerkungen unter dem Texte erlaubt, die sich, wie ich hoffe, von selbst rechtfertigen werden.

Was die im Anhang mitgetheilten „Annalen rc.“ betrifft, so reichte Löbells Ausarbeitung derselben nur bis in's Jahr 1746; über

Lessings Schriften aus den folgenden Jahren war in einem Entwurfe vielerlei bemerkt und citirt, aber zu wenig ausgeführt, oder oft auch zu wenig verständlich, als daß ich daraus mehr als das im Druck Gegebene mit einiger Sicherheit hätte herausheben können.

So sehr es nun auch zu bedauern ist, daß Löbell durch Krankheit und Tod an der Vollendung dieses Bandes seiner Vorlesungen verhindert worden ist, so meine ich doch, daß er uns selbst in der Gestalt, worin ich ihn dem Publicum zu übergeben vermag, einen höchst schätzenswerthen Beitrag zu der Würdigung eines unserer größten vaterländischen Schriftsteller hinterlassen hat, und daß dieser Beitrag mit allem Rechte verdiente, der Oeffentlichkeit übergeben zu werden.

Pforte, den 12. September 1864.

A. K.

Leſſings Schriften aus den folgenden Jahren oder in einem Sammelwerke vielleicht benutzt oder citirt, aber zu wenig ausgeführt, oder oft auch zu wenig verständlich, als daß ich dasselbe mehr als das im Titel Gegebene mit einiger Sicherheit hätte herausheben können.

So sehr es nun auch zu bedauern ist, daß Lessing durch Krankheit und Tod an der Vollendung dieses Werkes seiner Abhandlungen verhindert worden ist, so meine ich doch, daß er uns selbst in der Gestalt, worin sie bis jetzt Nachlasse zu übergeben gedachte, einen höchst schätzenswerthen Beitrag zu der Würdigung seines unseres größten vaterländischen Schriftstellers hinterlassen hat, und daß diese Arbeit mit allem Rechte verdiene, der Öffentlichkeit übergeben zu werden.

Pforte, den 12. September 1861.

A. K.

Fünfte Vorlesung.

Hochverehrte Versammlung!

Der große Schriftsteller, zu dem wir heute übergehen, Lessing, fällt seinem Lebensanfange nach in die Mitte zwischen den Geburtsjahren Klopstocks und Wielands, und beide haben ihn weit überlebt; der erstere ist zwanzig, der zweite erst dreißig Jahre nach seinem Tode aus der Welt geschieden. Dennoch hat die Litteraturgeschichte, wenn sie nicht nach der äußerlichen Zeitrechnung, sondern nach den Beziehungen der innern Entwickelung anordnet, Lessing erst nach jenen beiden Dichtern vorzuführen. Denn er hat auf das Wesen und die Gestalt der spätern Poesie, wie auf die ganze Geistesbildung und Richtung der folgenden Generationen weit innerlicher, unmittelbarer und erfolgreicher eingewirkt als jene. So groß die Wirksamkeit Klopstocks und Wielands auch war, für uns ist sie eine der Vergangenheit angehörende und abgeschlossene. Der Antheil, welchen wir an ihnen nehmen, ist hauptsächlich ein geschichtlicher. Selten schlagen wir sie noch

auf und meistens nur, um die bedeutende Stufe, die sie im Fortschritt unserer nationalen Dichtung eingenommen haben, aus eigener Anschauung kennen zu lernen; von ihnen aber noch eine leitende Einwirkung empfangen zu können, glauben wir nicht. Dagegen steht uns Lessing mit voller Frische und Lebendigkeit gegenüber; seine unmittelbare Wirksamkeit reicht hinein in unsere Tage; wenn wir ihn lesen, fühlen wir, wie sein Geisteshauch uns anregt, ermuntert, fördert auf Schritt und Tritt. Je näher wir ihn kennen lernen, je heimischer fühlen wir uns in seiner geistigen Nähe, wie in der eines alten, lieben Freundes, und je öfter kehren wir zu ihm zurück, weil das Gefühl der Stärkung und Labung, die wir durch ihn empfangen, immer mehr wächst. Und so groß und stark diese Berührung seiner allgemeinen Geisteskraft mit andern empfangenden Geistern auch ist; sie ist es doch nicht allein, die ihn so bedeutend macht. Es sind außerdem auch die bestimmten wichtigen Fragen, die er aufgegeben und angeregt hat, Fragen, deren Beantwortung die folgenden Geschlechter beschäftigt hat und fortwährend beschäftigt.

Gotthold Ephraim Lessing war geboren am 22. Januar 1729 zu Camenz in der Oberlausitz. Sein Vater, Prediger in dieser Stadt, war ein frommer, höchst gewissenhafter, gelehrter Mann, nicht ohne Ansehen bei den Theologen seiner Zeit, über deren Geistes- und Glaubenshorizont er auch nicht hinausstrebte. Von ihm konnte der Knabe Gotthold keine irgend bedeu-

tende Anregung zu der großen Rolle, die er zu spielen bestimmt war, empfangen, und eben so wenig vermochten die Lehrer der Schulen, die er besuchte, sie ihm zu geben. Aber was die Lebendigen nicht thaten, thaten die Todten. Schon sehr früh fand der Knabe in der Litteratur die Geistesnahrung und Förderung, die er bedurfte; sein Trieb zu lernen war eben so außerordentlich wie seine Fassungskraft. Seine Fortschritte auf der Fürstenschule zu Meissen, wo er seine Gymnasialstudien machte, waren groß und rasch; als die Frage entstand, ob er nicht früher zur Universität entlassen werden könne, als es sonst die Regel erlaubte, sagte der dortige Rector in der derben Art jener Tage: „Es ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß; die Lectionen, die Andern zu schwer sind, werden ihm kinderleicht. Wir können ihn fast nicht mehr brauchen." So kam er im Herbst 1746, vom Vater für dessen eigenen Beruf bestimmt, nach Leipzig auf die Universität, wohin um die nämliche Zeit*) zu dem nämlichen Zwecke der fünf Jahre ältere Klopstock kam, aber beide beschäftigten sich mehr mit Litteratur und Poesie als mit der Theologie. Die Vorlesungen zogen Lessing wenig an, man kann nur von einem der damaligen Leipziger Lehrer, dem Professor Christ, welcher Interesse für die bildende Kunst des Alterthums zu erwecken strebte, sagen, daß er Einfluß auf seine Studien gehabt hat. Schon hier finden wir die Selbständigkeit,

*) Ein halbes Jahr früher. Anmerk. d. H.

die ihn als Mann vor Vielen auszeichnete, und eben so die Richtung des Geistes auf mannigfache Geistesgebiete, welche ihm durch seine ganze Laufbahn blieb. So schrieb er später einmal einem berühmten Gelehrten, den er mit seinen persönlichen Verhältnissen bekannt machen wollte: „ich habe in Leipzig und Wittenberg studirt, man setzt mich aber in eine große Verlegenheit, wenn man mich fragt, was?" *)

Was ihn auf der Universität am meisten mit dem Leben verband, war das Theater. Schon auf der Schule übte die dramatische Poesie eine große Anziehungskraft auf ihn aus. In Leipzig nahm er die Gelegenheit wahr, die Bühne durch den Umgang mit Schauspielern**) praktisch kennen zu lernen; er übte sein Talent, indem er Lustspiele schrieb, von denen eines***) aufgeführt wurde und großen Beifall fand. Als die frommen Eltern von diesem Theaterleben des, wie sie meinten und hofften, ganz in die Theologie vertieften Sohnes Kunde erhielten, waren ihr Schrecken und Unwille nicht gering; es erfolgten bittere Vorwürfe, gegen die der Sohn sich, so gut es gehen wollte und nicht ohne Erfolg, vertheidigte. Einen neuen Anlaß

---

*) Brief an J. D. Michaelis vom 16. October 1754, in Lessings sämmtl. Schriften, herausgegeben v. K. Lachmann, 12, S. 27 f.

**) Und durch fleißigen Besuch des Theaters. Vgl. Danzel, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke. 1, S. 105. 107. D. H.

***) „Der junge Gelehrte".

zum Aerger und zur Unzufriedenheit gab er ihnen, indem er nach Berlin ging, der damals als Sitz von Freigeisterei und Frivolität verschrieensten deutschen Stadt. Zuletzt mußten sie sich freilich auch darin fügen; der Vater, in kümmerlicher Lage, hatte nur durch große Opfer, die er sich auflegte, den Sohn in Leipzig dürftig erhalten können. Nach den Universitätsjahren vermochte er nicht mehr etwas für ihn zu thun und mußte ihm, der nun selbst für sich zu sorgen hatte, auch die Einrichtung seines künftigen Lebens und die Wahl des Aufenthaltsorts überlassen. Und bald unterstützte ihn seinerseits der Sohn von seinen geringen Mitteln. Im Leben wie in wissenschaftlichen Forschungen und litterarischen Erzeugnissen von äußern Verhältnissen so wenig als möglich sich bestimmen zu lassen, war und blieb für Lessing eines der unschätzbarsten Güter, und die Liebe zu einer solchen Unabhängigkeit war bei ihm so groß, daß er sich viele Jahre nicht entschließen konnte, in eine Stellung zu treten, die ihm einen Zwang auferlegt hätte. Geraume Zeit zog er es vor, von dem spärlichen Ertrage schriftstellerischer Arbeiten zu leben. Von 1749 bis 1760 hielt er sich abwechselnd in Wittenberg, Leipzig und Berlin auf, meistens an dem letzten Orte.

Einen Freund von einer der Höhe der seinigen gleichen geistigen Begabung hat Lessing während seines ganzen Lebens nicht gefunden. Mit den außerordentlich wenigen Deutschen, welche in jenen Tagen auf dem litterarischen Gebiete ihm ebenbürtig

waren — man könnte nur drei nennen — ist er nie in persönliche oder sonst nähere Berührung gekommen.*) Aber sein Bedürfniß, mit Freunden zu leben, im Gedankenaustausch Anregung zu empfangen und in weit höherem Grade zu geben, war so groß, daß er sich Allen anschloß, die Sinn und Verständniß für seine Bestrebungen zeigten und Neigung, sich mit der einen oder andern der Aufgaben zu beschäftigen, die er nie aufhörte, sich und Andern zu stellen. So verkehrte er in Berlin am meisten mit Ramler, dem Buchhändler Nicolai und dem jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn. Der Letzte, zu Dessau in demselben Jahre wie Lessing geboren, gestorben 1786, war als ein vierzehnjähriger Knabe nach Berlin gekommen; nur mit hebräischer und rabbinischer Gelehrsamkeit bekannt, aber von einem großen Wissensdurst getrieben, hatte er sich unter unsäglichen Schwierigkeiten und mit dem äußersten Mangel kämpfend, Sprachkenntnisse erworben und mit andern Elementen wissenschaftlicher Bildung vertraut gemacht, auf welcher Grundlage er dann höhern Studien und eigenen Arbeiten eifrig oblag, obschon er einen großen Theil seiner Zeit den Geschäften widmen mußte, da er bei einem Handlungs-

*) Wenn zu diesen Dreien, wie doch kaum zu bezweifeln ist, Herder gehört, so hatte Lessing diesen nicht bloß persönlich kennen gelernt, sondern stand späterhin mit ihm auch in Briefwechsel. (Vgl. Lessings Schriften 12, S. 243. 520. 541. 551; dazu G. E. Guhrauers Fortsetzung von Danzels Lessing rc. 2, Beilagen S. 51 ff.) Mit Wieland hat er wenigstens hin und wieder Briefe gewechselt (Vgl. Schriften 12, S. 371. 426.) D. H.

hause seiner Nation als Buchhalter eingetreten war. Besonders zog ihn die Philosophie an. Ein großes Glück für ihn war es, daß er Lessing kennen lernte. Dieser fand in ihm eine nicht gemeine Begabung, förderte seine Studien durch Rath und Anleitung, ermunterte ihn zu selbständigen Productionen und flößte ihm den Muth ein, als Schriftsteller öffentlich aufzutreten. Er würdigte ihn einer engen Freundschaft, die mit unverminderter Stärke bis zum Tode währte. Wir begreifen den Werth, welchen er Gesprächen über philosophische Gegenstände mit diesem Freunde beimaß, um so mehr, wenn wir von solchen Unterhaltungen auch Kant angezogen finden, welcher nach einem Besuche Mendelssohns in Königsberg in einem Briefe schreibt: „einen solchen Mann zum täglichen Umgang zu haben, würde die Nahrung der Seele sein, die ich hier so gänzlich vermisse." — Gewiß gab Lessing auch hier, wie fast immer, ungleich mehr als er empfing, aber ganz ohne Rückwirkung auf ihn sind die Forschungen und Betrachtungen des Freundes nicht geblieben, wie der Briefwechsel beider Männer deutlich zeigt. Ein eigentlich speculativer Geist war Mendelssohn nicht; er beruhigte sich im Ganzen bei den Lehren der bis auf Kant in Deutschland herrschenden Leibnitz-Wolfischen Schule,*) aber er wußte ihr Früchte für das

*) Er gieng doch etwas weiter, indem er das Leibnitz-Wolfische System durch Locke's Erfahrungsphilosophie zu ergänzen und zu vervollständigen suchte. D. H.

Leben abzugewinnen; er kam dem Bedürfnisse der Gebildeten nach Aufschlüssen der Weltweisheit über Gott, Weltregierung, Unsterblichkeit in sinnreicher Weise entgegen. Und zum Popularphilosophen eignete er sich um so mehr, da er die Gabe einer leicht faßlichen, anziehenden Darstellung, und — was man bei der späten Kenntniß und Uebung der deutschen Schriftsprache am wenigsten hätte erwarten mögen — das in jenen Tagen seltne Talent, sich fließend, geschmeidig und elegant auszudrücken, besaß.

Etwas später lernte Lessing in Leipzig Kleist kennen,*) und faßte eine zärtliche Neigung für ihn. Der moralische Charakter des trefflichen Mannes flößte ihm Bewunderung ein. Zehn Jahre nach Kleists Fall in der Schlacht bei Kunersdorf, der ihn auf's tiefste erschütterte, schrieb er von ihm: „seine geringsten Eigenschaften waren der Dichter und der Soldat.“ **) — Wir sehen übrigens, daß der siebenjährige Krieg, dem Goethe ja sogar eine die Muse fördernde Wirkung zuschreibt, litterarische Unternehmungen keinesweges hemmte; es begann während desselben sogar eine weiterhin zu erwähnende sehr einflußreiche, an der Lessing einen bedeutenden Antheil hatte. Und der Krieg selbst führte die Gelegenheit zu einer Anstellung für ihn herbei. Er trat 1760 als

---

*) Ihr erstes Zusammentreffen hatte vielleicht schon vorher in Berlin Statt gefunden. Vgl. Danzel, a. a. O. 1, S. 288. D. H.

**) Sämmtl. Schriften 8, S. 269.

Gouvernementssecretair bei dem General Tauenzien, der damals in Breslau commandirte, ein; er, der nur eben erst seinem Vater erklärt hatte, so lange er von seinen schriftstellerischen Arbeiten leben könne, habe er nicht die geringste Lust, Sklave eines Amts zu werden,*) bequemte sich jetzt zu einer Stelle, die mit seinen Neigungen stark genug contrastirte. Vermuthlich aber entschloß er sich dazu grade darum um so eher, weil sie keine wissenschaftliche war; denn Amtspflichten, die zu bestimmt vorgeschriebenen gelehrten Leistungen nöthigen, waren ihm besonders zuwider. Und die Stelle sollte eine sehr einträgliche sein; er hoffte dabei genug zu ersparen, um nachher längere Zeit unabhängig und bequem leben zu können. Indeß nennt er doch den Entschluß in einem Brief einen thörichten, und in einem andern sagt er, der Freund werde sich vielleicht darüber wundern, er habe aber jeden Tag wenigstens eine Viertelstunde, wo er sich selbst darüber wundere.**) Und als er das Amt nun angetreten hatte, da kamen die bittersten Klagen. „Ach, bester Freund", schreibt er an Mendelssohn, „Ihr Lessing ist verloren. O, meine Zeit, meine Zeit, mein Alles, was ich habe, — sie so, ich weiß nicht was für Absichten aufzuopfern! Ich hätte es mir vorstellen sollen und können, daß unbedeutende Beschäftigungen mehr ermüden müßten, als das anstrengendste Studiren; daß in dem Zirkel, in

*) Sämmtl. Schriften 12, S. 140.
**) 12, S. 142, 144.

welchen ich mich hineinzaubern lassen, erlogene Vergnügungen und Zerstreuungen über Zerstreuungen die stumpf gewordene Seele zerrütten würden." *) —

Unter diesen Zerstreuungen ist vornehmlich das Kartenspiel zu verstehen; er war in Breslau oft am Pharotisch zu finden, in Gesellschaft von Officieren, mit denen er schon seiner amtlichen Stellung wegen viel verkehrte. Der Krieg, welcher alle Leidenschaften weckt und schärft, bringt auch in das gesellige Leben der Kreise, die er berührt, eine heftigere Bewegung. Den Hang zum Spiel hat Lessing allerdings durch sein ganzes übriges Leben behalten, aber man hat davon oft zu viel Aufheben gemacht. Die Wunden, welche er ihm beibrachte, ließen wenigstens keine Narben in seiner Seele zurück. Welche Stelle man solchen Ausschweifungen in dem Leben dieses großen Mannes anzuweisen hat, hat Goethe sehr schön ausgedrückt. „Lessing", sagt er, „bedurfte gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht; er warf die persönliche Würde gern weg, weil er sicher war, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können." **) — Und Spiel und Amtsgeschäfte ließen ihm auch noch Muße zu wissenschaftlichen Forschungen und Vorarbeiten. Man erstaunt, wenn man aus dem Munde eines würdigen Gelehrten, der ihn während seines Breslauer Aufenthalts viel sah, vernimmt, mit wie verschiedenen Zwei-

---

*) 12, S. 146.

**) Werke (Ausgabe von 1827 ff.) 25, S. 106.

gen der Gelehrsamkeit er sich da, und eingehend, beschäftigte.*) Dort entwarf er auch die „Minna von Barnhelm" und führte sie größtentheils aus. So wenig war also auch seine künstlerisch productive Kraft gelähmt, und so sehr war es eine Selbsttäuschung, wenn er von der Zerrüttung seiner stumpf gewordenen Seele spricht. Man darf es überhaupt mit solchen in seinen Briefen häufig vorkommenden geringschätzigen Aeußerungen über sich selbst und seine Geistesarbeiten nicht streng nehmen. Sein Ideal von einer würdigen Zeitausfüllung und einer Vollkommenheit der Leistungen, das er zu erreichen habe, war so hoch, daß er sich immer weit dahinter zurück glaubte.

Nach einem Aufenthalt von fünf Jahren verließ er Breslau, nachdem er sein Amt niedergelegt hatte. Seinen Zweck, große Ersparnisse zu machen, hatte er nicht erreicht und nicht erreichen können. Er war nie ein guter Wirth. „Die Wahrheit zu sagen" — schreibt er einem Freunde in dieser Zeit — „ich mag es auch nicht sein."**) Er konnte und wollte es nicht sein, weil, so lange er etwas hatte, es auch für Andere da war. Was er seinem Tellheim in den Mund legt: „Euch gutherzigen Leuten sollte man allen einen Vormund setzen; ihr seid eine Art Verschwender",***) paßte

*) Vgl. die Nachrichten des Rector Klose von Lessings Aufenthalt in Breslau in G. E. Lessings Leben 2c., herausgeg. von K. G. Lessing. 1, S. 241 ff. D. H.

**) 12, S. 147.

***) 1, S. 601.

vollkommen auf ihn selbst. Er war ein gutherziger Verschwender.

Einige Jahre nachher finden wir ihn in Hamburg. Er hatte es übernommen, eine dort errichtete nationale Schaubühne als Dramaturg und Kritiker leiten zu helfen. Aber diese Bühne war von sehr kurzem Bestand, und eine andere Unternehmung, eine in Gemeinschaft mit Bode, dem Uebersetzer Sterne's, Fieldings und Montaigne's, zu gründende Verlagsanstalt, scheiterte gleichfalls, und Lessing war wieder ohne andere Einnahmen als die aus schriftstellerischer Thätigkeit fließenden. Diese Einnahmen reichten jetzt aber bei weitem nicht mehr hin, und diese Art litterarischer Thätigkeit wurde ihm um so lästiger, da er seine Stoffe zuweilen mehr nach der größern Leichtigkeit, sie zu behandeln, als nach der wissenschaftlichen Bedeutung, die er ihnen beilegte, wählte. Glücklicherweise hat indeß die Welt aus Allem, was er ihr aus den reichen Fundgruben seines Geistes mittheilte, gelernt und sich daran auferbauen können. Aber vierzig Jahre alt geworden, nahm er die Dinge ernster und schwerer als in der Jugend, und bittrer Unmuth über die kläglichen Verhältnisse im Vaterlande ergriff ihn. Er hatte sich längst gesehnt, einmal nach Italien zu kommen, um dort zu lernen, und diesen Plan wollte er jetzt ausführen. In seiner sehr erklärlichen gereizten Stimmung schrieb er an Nicolai: „Wenn das Geld, das ich nach Rom noch hinbringen kann, alle ist, nun, so wäre es auch hier alle; und ich bin gewiß versichert, daß es sich

lustiger und erbaulicher in Rom muß hungern und betteln lassen als in Deutschland"; — und an Mendelssohn: „Ob ich hier oder da bin, daran ist so Wenigen so wenig gelegen, — — und mir am allerwenigsten! Das Halbdutzend Freunde, das ich ungern verlasse, hoffe ich auch in der Ferne zu behalten und zu nutzen." *)

Die Schande, die es den Deutschen gebracht hätte, einen ihrer besten Männer der Noth in der Fremde Preis gegeben zu haben, wurde indeß zum Glück noch abgewandt. Ebert, bekannt als Genosse des jugendlichen Dichterkreises, zu dem Klopstock gehört hatte, damals Professor in Braunschweig, empfahl dem dortigen Erbprinzen Lessing für die erledigte **) Stelle des Bibliothekars in Wolfenbüttel. Der Braunschweigische Hof gehörte in jenen Tagen zu den äußerst wenigen deutschen, welche die vaterländische Litteratur achteten. So erhielt denn Lessing schon aus Rücksicht auf seinen großen litterarischen Ruhm 1769 jenes Amt mit einem zwar sehr mäßigen, aber doch festen Einkommen. Dem Vater machte es die größte Freude, den Sohn endlich in einer ehrenvollen Stellung zu wissen, er überlebte aber diese Befriedigung nicht lange.

Lessing war nun in der That an einem Platze, welcher einer Seite seiner litterarischen Richtungen und

---

*) 12, S. 203. 212.

**) Das war sie eigentlich nicht; vgl. Guhrauer a. a. O. 1, S. 282. D. H.

Neigungen vollkommen entsprach. Der große Reichthum der Wolfenbüttler Bibliothek an ungehobenen Schätzen, ungedruckten und gedruckten, bot seiner ungemeinen Spürkraft den erwünschtesten Anlaß zu wichtigen Entdeckungen dar, die er auch sofort machte. Und dennoch fällt in diese Wolfenbüttelsche Zeit die eigentliche Tragödie seines Lebens. Die häuslichen Sorgen verminderten sich nicht. Seine Besoldung war schon an und für sich eine kaum auskömmliche; überdies hatte er aber nach dem Tode des Vaters für seine Mutter und Geschwister zu sorgen, und von Hamburg her steckte er tief in Schulden. Für Geld Bücher schreiben zu müssen, diese traurige Nothwendigkeit hatte also doch nicht aufgehört. Aber viel stärkere und tiefere Gründe seines wachsenden Mißmuths waren das unbefriedigte Verlangen nach einer in das Culturleben der Zeit unmittelbar eingreifenden Thätigkeit und die geistige Einsamkeit, in der er sich in Wofenbüttel befand.

Was er im geselligen Verkehr für Andere, die das Glück desselben genossen, bedeutete, schildert in einem unmittelbar nach seinem Tode geschriebenen Briefe Mendelssohn in folgenden Worten: „Seine Unterhaltung war eine ergiebige Quelle, aus welcher man unaufhörlich neue Ideen des Guten und Schönen schöpfen konnte, die er wie gemeines Wasser von sich sprudelte zu jedermanns Gebrauch. Die Milde, mit welcher er seine Einsichten mittheilte, setzte mich zuweilen in Gefahr, das Verdienst zu verkennen; denn sie schien ihn in keine Unkosten zu setzen, und zuweilen

schob er sie den meinigen so mit unter, daß ich sie nicht mehr unterscheiden konnte. Ueberhaupt war seine Mildthätigkeit hierin nicht von der engherzigen Art mancher Reichen, die es fühlen lassen, daß sie Almosen ausspenden; sondern er spornte den Fleiß an und ließ verdienen, was er gab." *) Andere Zeitgenossen berichten, daß er es besonders liebte, durch hingeworfene paradoxe oder paradox scheinende Behauptungen, oder indem er sich in gesellschaftlichen Wortwechseln auf die schwächere Seite schlug, das Gespräch zu beleben und die Selbstthätigkeit der Andern zu erwecken. Was von solchen Unterredungen — leider äußerst spärlich — aufbehalten ist, bestätigt dies, und es stimmt auch ganz überein mit dem Charakter des Dialogischen in seinen Werken. Ein Schatz von belehrenden und anregenden Urtheilen und Behauptungen, welche er nie Muße gefunden hat, niederzuschreiben, muß in jenen mündlichen Gesprächen enthalten gewesen sein, und man wird es ewig zu beklagen haben, daß Lessing keinen Eckermann gefunden hat, der uns von diesem Funkensprühen etwas Ansehnliches aufbewahrt hätte. Auf der andern Seite blieb aber in ihm selbst das Bedürfniß eines lebendigen Austausches von Gedanken und Empfindungen, von dem ich vorher gesprochen habe, stets rege. In Berlin und in Hamburg hatte er es doch einigermaßen befriedigen können; in Wolfenbüttel aber

---

*) G. E. Lessings Leben rc. Herausgegeben von K. G. Lessing. 1, S. 450 f.

herrschte eine Oede, deren Gefühl ihn schmerzlich drückte. „Man muß“, schreibt er von da einmal seinem Bruder, „über eine Arbeit mit jemand sprechen können, wenn man nicht selbst darüber einschlafen will. Die eigene Kritik ist kalt und unfruchtbar.“ *) So sind auch andere Briefe erfüllt mit Klagen über diesen Mangel eines ersprießlichen Umgangs, über den Bücherstaub, der ihm immer mehr auf die Nerven falle, und über die dadurch verursachte geistige Ermattung. Man könnte, schreibt er in seinem äußersten Mißmuth, in Wolfenbüttel vor Langerweile und Unlust umkommen; und immer unter Büchern vergraben zu sein, dünke ihn wenig besser, als im eigentlichen Verstande begraben zu sein; er werde in der Einsamkeit, in der er leben müsse, von Tag zu Tag dümmer und schlimmer; ohne Umgang schlafe er ein, er erwache bloß dann und wann, um eine Sottise zu begehen. **)

Hier findet das, was ich vorher über Lessings Meinungen von seinen eigenen Leistungen bemerkte, volle Anwendung. Herrliche Arbeiten, die er in jener mit so dunkeln Farben geschilderten Einöde vollendete — ich will nur „Emilie Galotti“ und „Nathan den Weisen“ nennen — strafen die Empfindung stumpf gewordener Geisteskraft Lügen. Lessing aber, der sich nie Genüge that, glaubte doch daran und schob die Schuld noch mehr, als auf jenen Mangel an geistigen

*) 12, S. 338.
**) 12, S. 286. 318. 375.

Berührungen, auf den einer Sphäre, in der er unmittelbar auf das Leben und die Bildung der Menschen einwirken könne. Daher ging er auf Anerbietungen ein, die ihm zu einer solchen Wünschen, wie es schien, entsprechenden Anstellung in Wien gemacht wurden. Er reiste selbst dahin, sah sich aber getäuscht. Es war von einer dort zu gründenden Akademie der Wissenschaften die Rede gewesen. Jahre hindurch war das Gerücht verbreitet, man werde zu diesem Behufe die norddeutschen Schriftsteller ersten Ranges, namentlich Klopstock und Lessing, nach Wien ziehen. Es hängt dies mit den glänzenden Hoffnungen zusammen, welche man damals dem Kaiser Joseph entgegentrug. Viele theilten mit Klopstock die Erwartung, dieser werde Erwecker und Hort einer volksthümlichen deutschen Litteratur sein. Auch gab es in Wien sanguinische Leute, die sich mit dem Gedanken trugen, daß durch die Freigebigkeit des Kaisers und mit Hülfe heranzuziehender norddeutscher Kräfte ein großes Geistesleben in Oesterreich sich entwickeln werde. So weit gingen Lessings Hoffnungen nicht entfernt. Er hielt überhaupt nichts von dem oft hochgerühmten Einfluß der Freigebigkeit der Großen auf die Künste. Er hatte früher einmal der Bemerkung eines Schriftstellers, daß der Mangel großer Genies zu gewissen Zeiten nicht dem Mangel der Belohnungen und Aufmunterungen zuzuschreiben sei, seinen vollen Beifall gezollt.*) Was er in Wien

*) 6, S. 278 ff.

wollte und wünschte, war eine Stellung, die ihm für eine große geistige Wirksamkeit einen freien Spielraum verschaffte. Aber auch so weit kam es nicht. Der Kaiser hatte den Plan zu der Akademie nie ernstlich gefaßt, sie kam gar nicht zu Stande. In Wien fand er indeß doch Gelegenheit zur Befriedigung seines alten Wunsches, Italien zu sehen. Er begleitete von dort aus den Braunschweigischen Prinzen Leopold auf einer Reise durch dieses Land. Doch finden wir in seinen Schriften und Briefen keinen Wiederschein eines erhebenden und begeisternden Eindrucks, der auch nur von fern dem gliche, den es früher auf Winckelmann, später auf Goethe machte. In Winckelmann entwickelte sich dort die schöpferische Idee, die seinem großen Lebenswerke zu Grunde liegt; in Goethe vollendete sich der Umschwung seiner Auffassung der Poesie; in Lessing finden wir von einer solchen Wirkung keine Spur.

Als Lessing nach Wolfenbüttel zurückgekehrt war, schien seinem Leben, auch wenn er dort bleiben mußte, ein guter Stern aufzugehen. Er hatte in Hamburg die Wittwe des Seidenfabrikanten König kennen gelernt, eine Frau von vielem Geiste, trefflichem Herzen und großer Liebenswürdigkeit, und bald war aus einer innigen, vertrauten Freundschaft der Wunsch einer ehelichen Verbindung geworden. Jetzt wurde die Heirath vollzogen. „Ich versichere Dich", schrieb er seinem Bruder, „daß ich sie für die einzige Frau in der Welt gehalten habe, mit welcher ich mich zu leben getraute." *)

*) 12, S. 477.

Es konnte jetzt um so weniger für ein Mißgeschick gelten, daß ein um dieselbe Zeit auftauchender Plan, Lessing für die Leitung der Schaubühne nach Mannheim zu ziehen, sich zerschlug. Man wurde ihm dort schon wortbrüchig, ehe das Verhältniß nur begonnen hatte, und auch ohne diese schnöde Behandlung würden die Ränke am Mannheimer Hofe ihm sein Leben auf's äußerste verbittert haben. Hatte er doch nun in dem stillen Wolfenbüttel, was er am meisten bedurfte, in seiner Frau, einen Geist und Gemüth belebenden, erquickenden Umgang. Aber die Freude war von kurzer Dauer; die treffliche Frau wurde ihm schon nach Jahresfrist durch den Tod entrissen, und das Gefühl der Einsamkeit kam mit doppelter Stärke über ihn. Sein Mißmuth nahm zu, seine Heiterkeit verließ ihn; er kränkelte viel, und als das Uebel ernst wurde, konnten seine sehr gesunkenen Körperkräfte ihm keinen langen Widerstand leisten. „Damals, in unseren besseren Tagen, war ich ein gesundes, schlankes Bäumchen, und bin jetzt ein so fauler, knorrichter Stamm!" Diese Worte schrieb er an Mendelssohn im December 1780,*) und im Februar des nächsten Jahres starb er.

So erscheint uns das äußere Leben des außerordentlichen Mannes als eine selten unterbrochene Reihe von Widerwärtigkeiten. Die Vorsehung hatte diesen Liebling mit den reichsten Gaben des Geistes und Herzens ausgestattet, eine Lage, in der er sich zu-

*) 12, S. 550.

frieden gefühlt hätte, hatte sie ihm nicht beschieden. Gewiß aber hätte er auch ohne eine ganz besondere Schicksalsgunst keine Stellung im Leben finden können, welche der außerordentlichen Elasticität seines Geistes entsprochen hätte. Für diese waren alle dem gewöhnlichen Weltlauf entsprechenden kümmerlich und beengend. Er regte gewaltig an und schlug Funken aus den Geistern. Aber eine Anregung, wie er selbst wiederum ihrer bedurft hätte, und nach der er dürstete, fand er nirgends, nirgends Einen, der aus ihm hätte Funken schlagen können. Dafür stand er aber zu dem Geiste der alten und neuen Litteratur in lebendigstem Verhältniß. Durch diesen ohne Unterlaß befruchtet, arbeitete er immer wieder Neues aus den Tiefen seines eigenen Geistes heraus, der sich wunderbar frisch erhielt, und jenes Gefühl des Mangels einer Wirksamkeit, wie er sie ersehnte, hat den Glanz der über die Erzeugnisse seines Geistes ausgegossenen Heiterkeit nicht zu trüben vermocht. Wenn sich gegen das Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn zuweilen, aber nur selten, eine gewisse Bitterkeit hervordrängt, so hat dies seinen Grund nicht in dem Unbefriedigenden seiner Lebensstellung, sondern in dem Aerger über das Verfahren von Widersachern in einer großen litterarischen Fehde, von der wir weiterhin zu reden haben werden. Sonst aber gehören gerade seine letzten Werke zu den vollendetsten, die er hervorgebracht hat. Wenn wir sie betrachten, müssen wir sagen, daß die Unfälle, die ihn trafen, nur in seiner Vorstellung seiner

Productionskraft Eintrag thaten. Am Ende seines Lebens, wie im ganzen Laufe desselben, hatten weder Noth und gehäuftes Mißgeschick, noch gerechter Unmuth über den bei den Meisten herrschenden Stumpfsinn und die weitverbreiteten Mißverständnisse seiner Absichten die Spannkraft seines Geistes und den Trieb nach immer weitergehender Geistesentwickelung zu lähmen und ebenso wenig seinen Muth, eingewurzelte Vorurtheile und ihre zahlreichen Beschützer zu bekämpfen, zu beugen vermocht.

Genau genommen sollte in diesen Vorträgen nur von poetischen Werken und dem, was mit ihnen in nächster Beziehung steht, die Rede sein. Aber Alles, was Lessing geschrieben hat, steht unter einander in einem so engen Zusammenhang und gehört so nothwendig zur Erkenntniß seines litterarischen Gesammtcharakters, und dieser hat auf die Bildung der Nation und vermöge derselben auf die Entwickelung ihrer Poesie einen so bedeutenden Einfluß geübt, daß es gerechtfertigt sein wird, wenn ich bei diesem Autor, über die Grenzen des unmittelbar poetischen Interesses hinausgehend, auch auf seine übrigen Leistungen näher eingehe.

Das Feld derselben war ein ungemein ausgedehntes und mannigfaltiges. Bald klopft er da, bald dort an, getrieben von seinem angebornen Talente und unersättlichen Forschungstriebe, oder geleitet durch den innern Zusammenhang unter den verschiedenen Bereichen des menschlichen Wissens und Vermögens.

Wir sehen ihn daher zuweilen zur allseitigen Beleuchtung eines Gegenstandes, über den er gerade forscht, in ein anderes Wissensgebiet, also nur gelegentlich hinübergreifen; wenn er aber einmal drüben angelangt ist, so genügt ihm die Erreichung des nächsten Zweckes nicht mehr. Angezogen von dem Werthe und der Bedeutung des neuen Bodens für die Zwecke der allgemeinen Geistesbildung, macht er sich schnell und mit großer Leichtigkeit dort heimisch und hebt Schätze, auf deren Erwerb er ursprünglich gar nicht ausgegangen war. So entstand sein großer Reichthum an tief eingehenden Kenntnissen, den er in mannigfaltigen Leistungen so anwandte, daß er Mit- und Nachwelt in jedem Betracht zu Gute gekommen ist.

Außer der antiken und modernen Schaubühne in allen ihren Beziehungen hat er viele andere Gebiete der Wissenschaft, der alten und neuen Litteratur und deren Geschichte, besonders die der Dichtung und der Dichter, das Wesen der poetischen Gattungen, die bildende Kunst bei den Alten, dann die Theologie und die Kirchengeschichte zum Gegenstand der eingehendsten Forschungen gemacht. Und von ihrem Umfang geben die Früchte, welche er in seinen Schriften darbietet, nur einen unvollständigen Begriff. Ich habe unter jenen Gegenständen seiner Studien die speculative Philosophie nicht genannt, weil er sich über ihre Probleme nur selten und immer nur sehr kurz ausspricht. Aber diese kurzen Aeußerungen beweisen, daß er sich eifrig mit ihnen beschäftigt hatte und in ihre Tiefen einge-

drungen war. Die Vielseitigkeit und das Umfassende seiner Kenntnisse sind staunenswerth. In allen Winkeln der Wissensfächer, die seine Untersuchungen berühren, ist er zu Hause; ihre entlegenste Litteratur kennt er nicht bloß oberflächlich, ihr Inhalt steht ihm für seine Zwecke immer vollkommen zu Gebote. In einer seiner späten Schriften sagt er von dem Verfasser der von ihm als Fragmente herausgegebenen Angriffe auf die Religion des alten und des neuen Testaments, auf die wir später noch kommen: „Er war ein selbstdenkender Kopf, und selbstdenkenden Köpfen ist es nun einmal gegeben, daß sie das ganze Gefilde der Gelehrsamkeit übersehen und jeden Pfad desselben zu finden wissen, sobald es der Mühe verlohnet, ihn zu betreten." *) — Eben dieses gilt nun in einem viel höhern Grade als von dem Verfasser der Fragmente von ihm selbst.

Wann aber hielt er es der Mühe werth, den einen oder den andern jener Pfade zu betreten? Wie betrachtete er ihr gegenseitiges Verhältniß und ihre Bedeutung für ihn selbst? In seinem vierzigsten Lebensjahre schreibt er an Mendelssohn: „Ich schätze das Studium der Alterthümer gerade so viel, als es werth ist: ein Steckenpferd mehr, sich die Reise des Lebens zu verkürzen. Mit allen zu unserer wahren Besserung wesentlichen Studien ist man so bald fertig, daß einem Zeit und Weile lang wird." **) Der Vorzug, welchen

*) 10, S. 217.

**) 12, S. 212.

Lessing hier den die Sittlichkeit fördernden Studien einräumt, stimmt mit seinem Leben und dem Geiste seiner Schriften vollkommen überein. Daß er aber mit diesen Forschungen so bald fertig geworden sei, wird man nicht sagen können. Gerade im letzten Jahrzehent seines Lebens fühlt er sich allein noch angezogen von den Gebieten, welche er in die nächste Beziehung zur Förderung der Sittlichkeit setzt, von der Theologie und der dramatischen Poesie, so seltsam die Verknüpfung dieser Gebiete auf den ersten Blick auch erscheint. Wie Melanchthon von sich gesagt hat, er sei sich bewußt, sich auf die Theologie nie aus einem andern Grunde eingelassen zu haben, als damit er sein Leben beßre, so sagt Lessing von sich, er habe dieses Studium nur bis zu seiner eigenen Beruhigung getrieben,*) welches doch auch mit einem ethischen Zwecke sehr nahe verwandt ist. Und was das Andere, die dramatische Poesie betrifft, so werden wir später sehen, welchen großen Werth er gerade auf die moralische Wirkung der Schaubühne legte. Auch können wir ihm nicht glauben, wenn er sagt, daß seine übrigen Studien nur Sache der Liebhaberei und des bloßen Zeitvertreibs gewesen seien. Es verhält sich damit wie mit manchen seiner Urtheile über seine eigenen Werke. Wie er den Werth derselben zuweilen viel zu gering anschlägt, so auch den seiner Forschungen. Der Ernst, mit dem er sich an andern Orten über diese ausspricht,

---

*) 11, S. 570.

steht mit jener Aeußerung in offenbarem Widerspruch, und die Resultate seiner Untersuchungen über die in den Alterthümern sich offenbarende Kunst überzeugen uns, daß er damit etwas ganz Anderes bezweckte, als die Ausfüllung müßiger Stunden. Dasselbe gilt von seinen übrigen mannigfachen Studien. Die äußern Anlässe, die ihn dazu treiben, sind verschieden, aber in seinem Geiste gibt es für sie alle einen doppelten gemeinsamen Mittelpunkt, in dem ihre Fäden zusammenlaufen. Der eine, sachlicher Art, fällt unter den Begriff des Humanen. Der Fachgelehrsamkeit will Lessing mit seinen Forschungen nicht dienen. Selbst wo er sich ganz in ihr zu verlieren scheint, ist sein wahres und letztes Ziel doch ein ganz verschiedenes, die allgemeine Bildung des Menschen als solchen. Der andere Mittelpunkt, der mit dem erstern auch wieder zusammenhängt, ist ein formaler, unserm Autor eigenthümlicherer, der der Kritik.

Es ist längst vollkommen richtig bemerkt worden, daß von dem Begriff und Standpunkt der Kritik aus Alles, was Lessing geleistet, sich als ein Ganzes zusammenfassen läßt, daß auch ein Hauptantrieb zu seinen poetischen Erzeugnissen unter dieselbe Kategorie fällt. Aber diese Wahrheit wird nicht so vollständig anerkannt und angewandt, wie sie es kann und soll, und großentheils darum nicht, weil man jenen Begriff häufig ganz einseitig auffaßt, indem man die kritische Thätigkeit als eine nur negative und auflösende betrachtet. Dies beruht auf einer Verwechselung des

kritischen Verfahrens mit dem skeptischen. Die Skepsis ist allerdings bloß negativ, in der wahren Kritik liegt immer zugleich etwas Positives. Sie reißt nieder und räumt den Schutt hinweg, aber sie deutet zugleich auf die Grundlage eines neuen und bessern Gebäudes hin. Dieses soll aber ebenfalls kein für alle Zukunft dauerndes sein. Die Aufgabe der Kritik ist vielmehr ihrer Natur nach eine unendliche, daher richtet sich so oft ihre spätere Entwickelung gegen eine frühere.

Lessing war von der Natur mit Geistesgaben zum Kritiker ausgerüstet, wie in allen Zeiten äußerst Wenige. Er war sich dieses Berufes bewußt und setzte die Wissenschaft und Kunst der Kritik — sie ist beides — schon an und für sich, als ein Vermögen des menschlichen Geistes, sehr hoch. „Die Kritik", äußert er einmal,*) „ist für sich eine Wissenschaft, die alle Cultur verdient, gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte." — Aber die seine hat dem erzeugenden Genie wie dem Betrachter genialer Erzeugnisse sehr viel geholfen, und die Befruchtung, welche Deutschland aus diesem Springquell seines Geistes empfing, ist eine gar nicht genug zu schätzende.

Alle Kritik beginnt mit der Frage nach dem Werthe der Autorität, auf welche hin etwas angenommen und geglaubt wird. Von da aus unternimmt sie den Streit gegen die unbegründete Autorität. Dieser Streit war nun recht eigentlich Lessings

---

*) 11, S. 141.

Sache. Sein ganzes Leben hindurch war er ein solcher Kämpfer, erfüllt von dem Verlangen, seine Zeitgenossen aufzurütteln aus der Geistesträgheit, die sich bei dem Hergebrachten beruhigt, weil es hergebracht ist, und bei Ueberlieferungen, welche, ohne durch das Feuer läuternder Prüfungen hindurch gegangen zu sein, sich ein unverdientes Ansehn erworben haben.

Es war, wie Sie sich erinnern werden, einer der diesen Vorträgen vorangestellten leitenden Gedanken, daß die Litteratur unserer classischen Periode vom Geiste der Opposition durchzogen gewesen ist. Gehören nun, wie ich eben bemerkte, zum Wesen der Kritik Widerstand gegen unberechtigte Annahmen und Angriffe auf sie, so ist Lessing ohne Zweifel ein zu kräftiger Opposition stets geneigter und sie mit allem Nachdruck anregender Schriftsteller. Und weil er, auf welches Gebiet des Denkens er sich auch wandte, Gährungen und tief gehende Erschütterungen hervorgerufen und vorbereitet hat, ist er auch ein revolutionärer Geist genannt worden. Wenn eine solche Wirksamkeit den Begriff des Revolutionären erschöpft, so muß man die Benennung gelten lassen. Nimmt man es aber mit dem Begriffe genauer und versteht unter revolutionären Geistern nur die, welche die ganze Realität des Lebens sofort umgestaltet wissen wollen nach Idealen, die aus abstracten Theorien hergenommen sind; dann war Lessing nicht revolutionär, und noch weniger war er es in dem engern Sinne dieses Worts, der es auf das Staatswesen beschränkt. Denn dies berührt er über=

haupt nur selten, indem er einen gelegentlichen Seitenblick darauf richtet. Nur in einem kleinen Werke seiner letzten Lebensjahre tritt er dem Gegenstande etwas näher, und da behauptet er, ganz entgegen der Strömung, die in jenen Tagen mächtig zu fluthen angefangen hatte: ein Staat lasse sich ohne Verschiedenheit von Ständen gar nicht denken.*) Dabei hat er aber nicht entfernt einen Einfluß dieser Verschiedenheit auf die socialen Verhältnisse im Sinn. Hierüber drückt er sich vielmehr an einem andern Orte sehr scharf und bitter aus. „Die Ehrfurcht, welche die Großen verlangen, die Etiquette, das Ceremoniell" nennt er dort „Gaukeleien, durch die man den größern Theil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gebe, der von weit besserm Stoffe sei als er." Und außerdem ist ihm die Ständeverschiedenheit an sich, wenn auch von der bürgerlichen Gesellschaft unzertrennlich, doch ein Uebel. Nachdrücklichst aber erklärt er sich gegen jeden Versuch, vollkommenere staatliche Zustände auf einem gewaltsamen Wege herbeizuführen. „Was Blut kostet", ruft er aus, „ist gewiß kein Blut werth!" **) Was aber nicht gewaltsam, sondern auf friedlichem Wege erreicht werden soll, kann nur erreicht werden durch allmähliche und damit um so sichrere Verbreitung richtiger Grundsätze, durch die in Allen zu erweckende Einsicht in ihre Wahrheit. Und dies ist der Weg,

---

*) 10, S. 269.
**) 10, S. 298.

den Lessing nicht nur auf dem Gebiete der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch auf dem ihm eignenden Gebiete der Wissenschaft und Litteratur eingeschlagen wissen will und selbst einschlägt. Allmählich und von Stufe zu Stufe zur Unterscheidung des Wahren und des Falschen zu führen, dahin zielte seine kritische Methode, wie wir gleich sehen werden.

Wenn Lessing von seiner individuellen Natur getrieben wurde, durch Kritik auf die Gestaltung der deutschen Poesie, besonders der dramatischen, einzuwirken, so kam er damit auch einem großen, in der Zeit liegenden Bedürfnisse entgegen. Bei andern Völkern findet sich eine prüfende, zerlegende Kritik in den Zeiten einer großen poetischen Schöpfungskraft fast nie. Den Dichtern ist wenig daran gelegen, sich selbst Rechenschaft zu geben, ob sie nach bestimmten Grundsätzen verfahren, und nach welchen. Wir erstaunen bei wahrhaft großen Poeten früherer Jahrhunderte über das Wesen der göttlichen Kunst, die sie trieben, und durch die sie die Welt entzückten und fortwährend entzücken, zuweilen Aeußerungen zu lesen, die uns oberflächlich und trivial klingen. Erst wenn jene Schöpfungskraft ihren Höhepunkt schon überschritten hatte und im Herabsinken begriffen war, hat sich die Zeit zurückgewandt zu den Geisteswerken einer Vergangenheit, die sie bewundert, aber nichts, was diesen Werken gleicht, mehr hervorbringen kann, um sich Rechenschaft abzulegen von den Gründen ihrer Bewunderung. Bei der Wiedergeburt unserer großen Poesie im vorigen Jahr-

hundert stand aber das kritische Bedürfniß gleich an der Schwelle. In der voraufgegangenen Periode hatte die deutsche Poesie an zwei großen Gebrechen gekrankt. Es fehlten hier große productive Geister, und statt der Kritik herrschten verkehrte Begriffe vom Wesen und Zweck der Poesie und ein Zwang ganz äußerlicher Regeln. Wie trocken und geistlos diese auch waren, sie führten auch die Begabteren irre, wie denn die Litteraturgeschichte voll von Beispielen ist, daß auch wahre Talente, weil sie sich von falschen Vorschriften nicht losmachen können, auf Irrwege gerathen. Die Periode, in der sich die Art und Gestalt der Poesie durch den natürlichen Instinct ohne Grübeln und Zweifeln von selbst finden, war in Deutschland seit einer Reihe von Jahrhunderten vorüber; aber der zu neuem Leben erwachende dichterische Geist bedurfte eines solchen Grübelns, bedurfte der Einwirkung reflectirender Erwägungen, wie die gegenwärtige Poesie ihrer nicht minder bedarf. Die rechte Würdigung dieses Elements, die Frage, bis zu welchem Punkte und wie es sich einzumischen habe, war und ist fortwährend von der höchsten Wichtigkeit, und nur durch die rechte Einsicht in das Verhältniß der Kritik zur Kunst kann dies Problem gelöst werden.

Hier nun hat sich Lessing die größten, wahrhaft unsterblichen Verdienste erworben. Oft ist gesagt worden und mit vollem Rechte, daß er die wahre Kritik der Poesie unter uns begründet hat. Um aber die Art und Bedeutung dieser That recht zu ermessen und zu

schätzen, muß sofort die nähere Bestimmung hinzugesetzt werden, daß er sie vollbracht hat, nicht indem er eine allgemeine Kunsttheorie aufstellte, die besser und begründeter war als die damals herrschende, und dann das Besondere von ihr ableitete, sondern auf eine praktische, die Selbstthätigkeit anregende Weise durch Bezeichnung der Punkte, wo die Hebel für das Verständniß anzusetzen sind, wo dem Dichter das, was er anzustreben, dem Leser das, was er zu suchen und zu fordern hat, zum Bewußtsein komme, wo beiden das Geschäft und die Grenzen der poetischen Kritik klar werden. Diese Art der Anregung und Schärfung des kritischen Sinnes ist es, bei der wir immer auf Lessing zurückzublicken haben. So viel seit seiner Zeit auch in der Kritik geschehen ist, so bedeutend sie in manchem Betracht auch fortgeschritten ist, auf dem litterarhistorischen wie auf dem ästhetischen Gebiete; immer wüßte ich auch heut zu Tage dem, der selbständig über poetische Werke urtheilen lernen will, nichts Zweckdienlicheres zu empfehlen, als das Studium Lessings. Ein von diesem besonders hochgestellter französischer Schriftsteller, Diderot, sagt, daß zu einem richtigen Urtheile in den schönen Künsten eine Verbindung seltener Eigenschaften erforderlich sei: ein aus einem großen Verstande fließender großer Geschmack, eine lange Erfahrung, ein redlicher, leicht empfänglicher Sinn. Wenn Diderot hier den Geschmack aus dem Verstande ableitet, so geht daraus hervor, daß er nicht den ganz subjectiven, auf einem unbestimmten Gefühle beruhenden

Geschmack meint, aus dem allein manche Leute ihr Urtheil schöpfen, sondern einen mit Hülfe geistiger Begabung durch ernstes Nachdenken gebildeten. In diesem Sinne sagt auch Lessing einmal: „Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert."*) Ein so erworbener Geschmack wird auch davor bewahrt sein, ein einseitiger zu werden, welcher, nach einer andern Stelle unsers Autors „von allen Arten desselben der schlechteste ist."**) — So hilft die Kritik den Geschmack bilden, aber wieder auch der Geschmack die rechte Kritik. Denn „der Geschmack kann zwar in kritischen Untersuchungen nichts entscheiden, aber der Mißgeschmack selbst den gelehrtesten Mann gewaltig irre führen."***) Man sieht hieraus, wie sich die von Diderot geforderten Eigenschaften zur Kritik verhalten. Die meisten von ihnen kann man sich freilich nicht selbst geben, aber wer die Anlagen dazu besitzt, kann sie, wenn er mit Ernst an die Lösung der Aufgabe geht, entwickeln, und dann ist Lessing ein Schriftsteller, welcher diese Entwickelung fördert, wie äußerst wenige andere, wie vielleicht kein anderer.

Sein kritisches Verfahren ist ganz geschaffen, eine Zeit, die durch Befriedigung mit dem Geringen, Dürf-

---

*) 7, S. 84.
**) 8, S. 514. Vergl. 7, S. 2.
***) 10, S. 363.

tigen und Verkehrten ihr Urtheil abgestumpft hatte, zum Bewußtsein der Haltungslosigkeit ihrer Urtheile zu bringen. Gewöhnlich nimmt er ein einzelnes poetisches Erzeugniß vor, wie ein besonderer, oft ganz zufälliger Anlaß es ihm gerade darbietet, und beurtheilt seine Vorzüge und Mängel aus Gründen, die jeder Leser, der litterarische Elementarkenntnisse, gesunden Verstand und einige Denkübung besitzt, leicht fassen kann. Die Kenntniß theoretischer Sätze setzt er dabei eben so wenig voraus, als er sie voranschickt. Den Leser dahin zu bringen, daß er aufhöre, sich mit dem Erträglichen zu begnügen, — denn, wie er schon sehr früh, an einen alten Ausspruch erinnernd, sagt: „in den Werken des Witzes (d. h. in der schönen Litteratur) ist nichts ekelhafter als das Mittelmäßige,“ *) — daß er das Große vom Geringen, das Talent und die Virtuosität von der Ohnmacht, das Tiefe von dem Oberflächlichen, die Freiheit von der Fessel, die Natur vom Conventionellen, vom Gekünstelten und Gezierten unterscheiden lerne, darauf geht er aus. Diese unterscheidende Erkenntniß soll keinesweges zu dem Glauben verleiten, daß man damit in den Besitz der Geheimnisse der Poesie gelangt sei, daß zur Ausübung der poetischen Kunst kritische Einsichten, Theorie und Regeln hinreichen. Jene großen Eigenschaften und die Gabe sie anzuwenden seien vielmehr die Vorzüge des Genie's, und von dem Uebergewicht der Schöpfungs-

*) 4, S. 475.

kraft eines echten Künstlergeistes über die Lehren der Theorie ist Lessing so überzeugt, daß er einmal sagt: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen." *) Und an einem andern Orte: „Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken." **)

So weiset er auch den Glauben zurück, daß ein Anderer als der Dichter in dessen Werkstatt eindringen, sich in seine schaffende Seele versetzen könne. Sehr merkwürdig ist, was er einmal hierüber sagt: „Der Dichter muß die Empfindungen, die er erregen will, in sich selbst zu haben scheinen; er muß scheinen aus der Erfahrung und nicht aus der bloßen Einbildungskraft zu sprechen. Diese, durch welche er seinem geschmeidigen Geiste alle möglichen Formen auf kurze Zeit zu geben und ihn in alle Leidenschaften zu setzen weiß, ist eben das, was seinen Vorzug vor andern Sterblichen ausmacht; allein es ist gleich auch das, wovon sich diejenigen, denen er versagt ist, ganz und gar keinen Begriff machen können. Sie können sich nicht vorstellen, wie ein Dichter zornig sein könne, ohne zu zürnen; wie er vor Liebe seufzen könne, ohne

---

*) 6, S. 394.
**) 7, S. 428.

sie zu fühlen. Sie, die alle Leidenschaften nur durch Wirklichkeiten in sich erwecken lassen, wissen von dem Geheimnisse nichts, sie durch willkürliche Vorstellungen rege zu machen." *)

Diesen Vorzug des Dichters vor andern Sterblichen wird Niemand als einen, den man erlernen, den man durch irgend eine Theorie erwerben könne, betrachten. Auf der andern Seite schienen aber unserm Autor auch Untersuchungen und Zergliederungen der in die schönen Künste einschlagenden Begriffe auch für den ausübenden Künstler keinesweges überflüssig. Was dieser von der Theorie lernen könne und müsse, drückt er in einer Vorrede folgendermaßen vortrefflich aus: „Man hintergeht, oder ward selbst hintergangen, wenn man die Regeln sich als Gesetze denket, die unumgänglich befolgt sein wollen; da sie weiter nichts als guter Rath sind, den man ja wohl anhören kann. Wer leugnet, daß auch ohne sie das Genie gut arbeitet? aber ob es mit ihnen nicht besser gearbeitet hätte? Es schöpfe immer nur aus sich selbst, aber es wisse doch wenigstens, was es schöpft. Das Studium des menschlichen Gerippes macht freilich nicht den Maler: aber die Versäumung desselben wird sich an dem Coloristen schon rächen." **)

Ein System theoretischer Lehren von vorn herein mitzutheilen, hält sich nun Lessing, wie ich schon be-

---

*) 4, S. 17.
**) 10, S. 2.

merkte, keineswegs für berufen, aber den Weg zu allgemeinen Einsichten zu gelangen, will er zeigen, den nämlich, den er selbst immer einschlägt, indem er von dem Besondern ausgeht und von diesem Schlüsse macht auf ein Allgemeines. „Ich sammle" — sagt er einmal in einem treffenden Bilde — „die kleine Münze einzelner Empfindungen so lange, bis ich sie in gute wichtige Goldstücke allgemeiner Anmerkungen umsetzen und diese zu dem Kapitale selbstgedachter Wahrheiten schlagen kann." *) — Und auf diese Kleinheit des Besondern, von dem er ausgeht, legt er sogar einen eigenthümlichen Werth für die Methode. „Es ist" — sagt er in einer unvollendet gebliebenen Streitschrift — „leider meine eigensinnige Art, von der unerheblichsten Kleinigkeit am liebsten auszugehen, wenn ich durch sie mich am geschwindesten mitten in die Materie versetzen kann." **) Aber nicht nur sich versetzt er dahin, sondern auch den Leser, der dann inne wird, daß die Kleinigkeit in Bezug auf das durch sie gewonnene Resultat so unerheblich nicht gewesen sein kann.

Unter den allgemeinen Wahrheiten, die er von der Erwägung des Besondern auszufinden strebt, nehmen diejenigen eine vorzügliche Stelle ein, welche das Wesen, die Gesetze und die Grenzen der Gattungen der schönen Künste im Allgemeinen und der besondern Arten der Poesie betreffen. Es ist dies ein beträchtlicher, sehr wesentlicher Fortschritt der Kritik. Bis auf

*) 8, S. 191.
**) 11, S. 519.

Lessing stand die Kunstkritik, nach der Richtung der herrschenden Wolfischen Schule, ganz auf dem psychologischen Boden. Man untersuchte die Gründe des Wohlgefallens der Seele an poetischen Schönheiten, mögen diese nun im Ganzen oder in einzelnen Theilen der Werke liegen, wodurch der leidigen Vorliebe für sogenannte schöne Stellen ohne Rücksicht auf ihr Verhältniß zum Ganzen und auf das Ganze selbst, dieser höchst untergeordneten Befriedigung durch poetische Erzeugnisse, großer Vorschub geschah. Durch die Zergliederung des Gattungsbegriffs mußte auf das Kunstwerk als Ganzes, und wie es in sich selbst beschaffen ist, das Hauptgewicht fallen, und die Empfindungen der es genießenden Seele mußten in den Hintergrund treten, obschon Lessing selbst hin und wieder bei ihnen verweilt.

Auf das rechte Verhältniß eines einzelnen Kunstwerks zu seiner Gattung legt er einen solchen Werth, daß er den Ausspruch thut: „Es ist nicht genug, daß das Werk eines Dichters Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andern können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen.“ *)

Einmal gestattet er sich bei einer solchen Untersuchung — es ist die über das Wesen der Aesopischen Fabel — eine aus dem Begriff geschöpfte Eintheilung zu Grunde zu legen. Indem er aber sogleich zu einer Prüfung der von seinen Vorgängern gegebenen De-

*) 7, S. 357.

finitionen übergeht, widerlegt er sie durch die Hinweisung auf bekannte Fabeln und knüpft also auch hier an das Einzelne und Besondere, an gegebene Beispiele, an.

Auf diese Bestimmungen der Gattungsgebiete beschränken sich Lessings kunsttheoretische Aussprüche und Entwickelungen gänzlich. Das Uebrige wird jenen Fragen entweder untergeordnet oder übergangen. Nun hat er, wie ich eben bemerkte, allerdings nie die Absicht gehabt, eine systematische Kunstlehre aufzustellen. Es gibt aber unter den Punkten, die er unerörtert läßt, solche, über die Belehrung von ihm zu erwarten sehr nahe lag. So leitet er, um einen der wichtigsten hervorzuheben, die Grundsätze über die von der Poesie einzuschlagenden Wege und anzuwendenden Mittel ganz von ihrem Verhältniß zur bildenden Kunst ab — eine seiner berühmtesten Erörterungen, auf die wir zurückkommen werden. Es gibt aber in Betreff der Poesie einen andern nicht minder wichtigen Gegensatz, nämlich den zwischen der poetischen und der prosaischen Behandlung und Darstellung von Thatsachen, Gedanken, Gefühlen, welcher auf der grundverschiedenen Anschauung und Auffassung der Welt und des Menschen beruht. Und doch wird eine klare Einsicht in diese Verschiedenheit nur zu oft vermißt. Unzählbar sind die Erzeugnisse, die sich auf der Oberfläche bewegen, von der Poesie nur die geschickt angewandten äußern Farben und Formen haben, und doch für Poesie gelten wollen und wirklich gelten. Merkmale zur Unterscheidung beider Arten zu kennen, würde immer höchst wünschenswerth

sein; in den Zeiten unsers Autors wäre es doppelt wichtig gewesen, aber dergleichen sucht man bei ihm vergebens. Nun würde es freilich ganz unmöglich fallen, Einem, der keinen Sinn und kein Gefühl für den echt poetischen Geist mitbringt, durch irgend welche Formeln einen sichern Maßstab für jene Unterscheidungen in die Hände zu geben, aber eine Ableitung derselben vom Begriff der Poesie würde doch immer ein Anknüpfungspunkt für den Denkenden sein. Aber nur einmal findet sich in den Werken Lessings (in einer Abhandlung überdies seiner früheren Jahre, die er in Gemeinschaft mit Mendelssohn schrieb) der Begriff der Poesie formulirt.*) Und diese Formel ist keine den beiden Freunden eigenthümliche, sondern die gangbare der damals herrschenden Schule, die hier aufgestellt wird zur Unterscheidung des Poeten vom Philosophen. Zur Unterscheidung des Wesens der Poesie von dem, was nur mit ihrem Schmucke glänzt, reicht sie nicht entfernt hin. Wenn unser Autor in seinen spätern Werken die letztere Frage gar nicht behandelt, wenn er in ihnen, die Briefe mit eingeschlossen, nur durch einige ganz im Vorbeigehen gegebene Winke darauf hindeutet;**) so ist dies gewiß nichts Zufälliges. Vielmehr kann man nicht zweifeln, daß er einer begrifflichen Bestimmung dieser Verschiedenheit mit Absicht aus dem Wege gegangen ist.

*) 5, S. 4.

**) Vgl. 11, S. 92. 157; 12, S. 225.

Auf einen Beweggrund dieser Zurückhaltung wirft eine von ihm bei einem andern Anlaß gethane Aeußerung Licht. Er sagt nämlich von einer unsichtbaren Verbindung edler und weiser Männer, die er wie eine ideale Freimaurerei betrachtet, sie sei etwas, das selbst die, die es wissen, nicht sagen können. Denn nicht Alles, wovon man einen Begriff habe, könne man mit Worten ausdrücken, oft wenigstens nicht so, daß Andere dadurch vollkommen eben denselben Begriff bekommen, und der etwaige Begriff sei unnütz oder gefährlich. *) So, meine ich, sah Lessing auch die Versuche an, das praktische Urtheil durch abstracte Begriffsbestimmungen über Kunst und Poesie zu leiten und zu fördern. Er hielt sie für unnütz, weil er glaubte, daß es keine gebe, bei denen Jeder vollkommen dasselbe denken würde, und für gefährlich, weil sie mit dem Scheine täuschten, sie reichten hin zu einem richtigen Urtheil über bestimmte Kunstwerke. Ein Begriff, den man hat und doch mit unzweideutigen Worten nicht ausdrücken kann, deutet auf eine Sphäre, in deren Beziehungen der zerlegende und berechnende Verstand nicht eindringen, oder sie doch nicht erschöpfen kann, und diese Beziehungen hat Lessing als eine Hauptwurzel der echten Poesie angesehen. Aber ihre Einmischung in Schlußfolgerungen, auf welchen ein Urtheil, von dessen Gründen man Rechenschaft ablegen

---

*) 10, S. 256.

kann, beruhen soll, hielt er ohne Zweifel für noch gefährlicher, als diese Erwägungen einem Gefühle zu überlassen, welches auf klare Begriffe nicht zurückzuführen ist.

Es ist leicht einzusehen, daß dieser Gegensatz sich nahe berührt mit jenem andern von Lessing angenommenen zwischen dem Schaffen aus und nach den Gesetzen der Kunstgattung und der That des Genie's. Das erstere ist das Meß- und Bestimmbare, das letztere das sich aller Berechnung Entziehende, das seinem Ursprung nach Unergründliche. Denn jenes ist als ein Allgemeines von allgemeinen Gesetzen abzuleiten, dieses, die Begabung und das Vermögen des einzelnen Künstlers, geht aus einer individuellen Befähigung hervor; und das Individuelle können wir immer nur in seiner besondern Erscheinung erkennen und auffassen, nicht unter eine allgemeine Norm bringen und von ihr ableiten. — Nun gibt es aber ein zwischen der, dem denkenden Menschen als solchem eignenden allgemeinen Begabung und der Besonderheit der einzelnen Geister in der Mitte Stehendes, die Besonderheiten nämlich der Zeiten und der Völker. Im Verhältniß zur ganzen Menschheit sind sie ein Besonderes, im Verhältniß zu den einzelnen Individuen ein Allgemeines. In so fern lassen sie sich auf gewisse allgemeine Bestimmungen zurückführen, aber auf solche, die nicht aus Verstandesschlüssen herzuleiten sind, sondern aus der Erfahrung, aus der empirischen Betrachtung und Durchforschung der realen Erscheinungen der Geschichte. Diese Be-

trachtung lehrt, daß in allen geistigen Erzeugnissen der Völker etwas ihrer nationalen Besonderheit Angehörendes zu erkennen ist, in dem einen Zweige der Geistesthätigkeit so, in dem andern anders gewandt, aber jeder Zweig zurückweisend auf das Ganze, auf das Gemeinsame der nationalen Eigenthümlichkeit, worin sie alle ihre organischen Wurzeln haben. Je begabter und je feiner organisirt ein Volk ist, je eigenthümlicher und erkennbarer ist dieser seinen Schöpfungen aufgedrückte nationale Stempel. Und nirgends tritt er so deutlich, so scharf ausgedrückt hervor, als in den Werken der Kunst. In jedem Künstler lebt dieser Einfluß des nationalen Geistes als ein unbewußter, ohne darum der von der Persönlichkeit ausgehenden schaffenden Freiheit Eintrag zu thun. Diese zeigt sich in seinen Werken als das Individuelle im eigentlichen Sinn, als das besondere Individuelle nämlich innerhalb der allgemeinern Individualität des Völkerlebens. In demselben Sinne und Maße machen sich neben dieser auch die Eigenthümlichkeiten der Zeiten geltend. Innerhalb des Ablaufs der Geschichte einer Nation erzeugen die verschiedenen Entwickelungsstufen Modificationen ihrer geistigen Thätigkeit. Für das Verhältniß der Geisteserzeugnisse neben einander lebender Völker aber ist die Zeit auch ein Zusammenfassendes, indem in den Perioden einer mehr oder weniger nahen Berührung der Culturvölker das Gemeinsame des Zeitgeistes dem Nationalen eine besondere Färbung gibt. Je mehr dies geschieht, je mehr macht sich auch im

künstlerischen Schaffen die Reflexion geltend. Der früher durch den Instinkt herrschende nationale Geist hat an seiner Stärke eingebüßt, die Bande, welche den Künstler mit ihm verknüpfen, sind lockerer geworden.

An die Erwägung der Einflüsse dieser mächtigen geschichtlichen Verhältnisse streift Lessing nur zuweilen. Nicht als ob ihm entgangen wäre, daß die Verschiedenheiten, welche die Zeiten, die Himmelsstriche, die Nationalcharaktere, die Sitten und Gebräuche, die Gesetze, die Religionen auch den Dichtungen aufprägen, wichtige Momente für ihre Beurtheilung seien. Aber er sah sie mehr als zufällige Umstände und als Färbungen, denn als Grundelemente der Poesie an, die schon in dem den Dichtern angebornen nationalen Seelenzuge liegen. Aber wir können auch die größten Kritiker nicht in einer Gedankenwelt heimisch zu finden hoffen, welche erst nach ihnen, und zwar nicht durch Einzelne, sondern durch die Geistesarbeit einer ganzen Generation entwickelt und zur Reife gebracht worden ist. In Lessings Tagen war man nur eben erst auf den großen Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie aufmerksam geworden; bis zu der unermeßlich fruchtbaren Idee von dem Zusammenhange der Poesie jeder Zeit mit dem ganzen organischen Geistesleben der Geschichte war man noch nicht durchgedrungen. Lessing kam sogar in einer spätern Zeit seines Lebens von der Rücksicht auf die nationale Entwickelung der Poesie noch mehr zurück, als es in einer frühern der Fall gewesen war, da die Feststellung des Wesens

der Gattungen durch Ableitung aus ihrer Natur und ihren allgemeinen Bedingungen bei ihm immer mehr in den Vordergrund trat, ein Bestreben, welches die allgemein gültigen Gesetze vor allem Andern im Auge hat. Beide Richtungen haben ihre Berechtigung, in so fern der Geist der Völker eine doppelte Seite hat, eine der allgemeinen menschlichen Natur, eine der nationalen Eigenthümlichkeit zugewandte. Darum soll sich auch in jedem echt poetischen Werke Beides finden, beiderlei Forderungen sollen befriedigt werden, an Beidem wird der ganze Dichter thätig sein; aber das nationale Element wird mehr aus dem unbewußt schaffenden Triebe und Gefühle stammen, das Allgemeingültige mehr aus der Reflexion.

Damit will ich nicht sagen, daß nicht auch diese ein vaterländisches Element erzeugen könne. Klopstocks Beispiel allein reicht hin, es zu beweisen. Dieser Dichter hat mit bewußtester, immer verkündeter Absicht und aller Anstrengung das Vaterländische in seine Dichtung getragen und damit einen großen Erfolg erzielt; aber weil dieses patriotische Gefühl ganz aus der Reflexion stammt, fehlt seinem Ausdruck auch der unmittelbare Naturlaut, der aus der Brust des Dichters heraustönt ohne sein Zuthun. Auf der andern Seite hat die Natur auch an dem, was allen Völkern verständlich und zugänglich ist, Antheil; aber dem ausdrücklichen Streben, die Poesie Gesetzen zu unterwerfen, welche auf einen allgemeinen Geschmack gegründet sind, liegen kosmopolitische Gedanken und Absichten zu Grunde, und

diese sind wieder Kinder der Reflexion. Lessing steht trotz seines siegreichen Kampfes gegen die Herrschaft des ausländischen Geschmacks in Deutschland doch wesentlich innerhalb dieser in seinen Tagen die edleren Geister beherrschenden kosmopolitischen Richtung und gibt sich ihr mit Befriedigung hin. Aber er ist Weltbürger, wie es die Meisten sind, nur mit dem Kopfe. Im Charakter, im Herzen und Sinn, im Marke seines Geistes ist er so deutsch, wie irgend Einer, und obschon er sich dessen nie rühmt, nie Andere ermuntert und antreibt, es zu sein, drängt sich die Macht dieser deutschen Wesenheit immer hervor; in seiner Sprache erschließen sich ihre Tiefen. Er hat die kosmopolitische Anschauung in eine deutsche und die deutsche in eine kosmopolitische gleichsam übersetzt, was auch dem Schriftsteller keiner andern Nation so gelingen kann, vermöge der merkwürdigen Fähigkeit der Deutschen, sich in fremde Anschauungen zu versetzen und sie sich mehr als bloß äußerlich anzueignen. Auch hat Lessing, bei aller Vertiefung in die allgemeinen Kunstgesetze, die praktischen Ziele nie aus dem Auge verloren. Selbst wo er nur zu theoretisiren scheint, hat er zugleich die Absicht, neue Mittel aufzufinden für die Vervollkommnung der Einsichten, der moralischen Gesinnung, der geistigen Schöpfungen unter den mitlebenden Deutschen und sie für ihre Anwendung zu stimmen.

Es ist ein alter Ausspruch, daß der erste Grad der Weisheit darin besteht, den Irrthum einzusehen, der zweite die Wahrheit zu erkennen. Aber man liebt

diesen Stufengang nicht sehr; gewöhnlich eilt man ungeduldig zu einem System, von dem man die Mittheilung der Wahrheit sofort und ohne allen Umschweif erwartet. Wer dagegen die Richtigkeit jenes Ausspruchs erkennen und an sich selbst erproben will, der gehe bei Lessing in die Schule. Ihm geht der Weg zur Wahrheit durch den Kampf mit dem Irrthum hindurch. „Man sage nicht“ — äußert er schon in einer seiner frühern Schriften — „daß die Prüfung seiner eigenen Religion schon zureiche; daß es nicht nöthig sei, die Merkmale der Göttlichkeit, wenn man sie an dieser schon entdeckt habe, auch an andern aufzusuchen. Man bediene sich des Gleichnisses nicht, daß, wenn man einmal den rechten Weg wisse, man sich nicht um die Irrwege zu bekümmern brauche. — — Man lernt nicht diese durch jenen, sondern jenen durch diese kennen.“ *) Er fängt daher seine Untersuchungen fast immer mit Widerlegungen von Autoren an, die über denselben Gegenstand geschrieben haben, wie ich vorhin schon auf ein Beispiel davon hingewiesen habe. Nicht auf alle, aber auf einige Vorgänger Rücksicht zu nehmen, scheint ihm unumgänglich. „Man ist in Gefahr“, sagt er, „sich auf dem Wege zur Wahrheit zu verirren, wenn man sich um gar keine Vorgänger bekümmert; und man versäumt sich ohne Noth, wenn man sich um alle bekümmern will.“ **)

---

*) 4, S. 53.
**) 5, S. 381.

Er bedauert das geringe Interesse des Publicums an Widerlegungen. „Es ist die Schwachheit der meisten Leser", sagt er, „mehr Gefallen an dem Aufbauen als an dem Niederreißen zu finden." *) Dies eine Schwachheit zu nennen, ist so recht aus der Mitte seines Geistes und seiner Art heraus. Niederreißen ist streiten, und er bekennt unverhohlen, daß ihn ein unabweisliches Bedürfniß zum wissenschaftlichen Streite treibt. „Ein kritischer Schriftsteller", sagt er einmal in der Hamburgischen Dramaturgie, „suche sich nur erst Jemanden, mit dem er streiten kann: so kömmt er nach und nach in die Materie, und das Uebrige findet sich." **)

Nun gibt es allerdings Kritiker, welche diesen Streit in ihrem Innern, im Stillen, vollziehen und die Beweise für die von ihnen gefundenen Ueberzeugungen für hinreichend halten zur Beseitigung der frühern Irrthümer. Andere führen den Streit dagegen vor den Augen des Lesers, und diese sind die anregendern, die aufrüttelnden. Lessing ist einer der hervorragendsten unter ihnen. Es liegt in der ganzen Natur und Art seiner Untersuchungen, daß sie einen polemischen Charakter haben, daß seine kritischen Schriften, das heißt alle außer den poetischen, mit Polemik erfüllt sind. Hat er aber in jener Aeußerung nur den subjectiven Antrieb des kritischen Schriftstellers zur

*) 8, S. 351.
**) 7, S. 317.

Polemik vor Augen, so rechtfertigt er sie dagegen in einer merkwürdigen Vorrede durch den Nutzen, den sie der Sache, den sie der Wahrheit bringt. „Es sei", heißt es hier, „daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen." *) Von diesem Standpunkt angesehen, ist das Streiten keine nur aus des Kritikers Subjectivität stammende Richtung und Form der Belehrung; es hat vielmehr eine objective Bedeutung und wird, wenn mancherlei abweichende Meinungen die Leser verwirren, zu einer wahren Nothwendigkeit. In unsern Tagen hat man daher besondern Grund zu dem Wunsche, daß bedeutende Schriftsteller mehr in des großen Autors Fußstapfen treten und es nicht verschmähen möchten, ihren Meinungen auch durch ein vorangehendes Bestreiten der Vorgänger, von denen sie abweichen, Raum zu verschaffen. An und für sich hat die Kritik, wie ich schon bemerkte, durch größern Wissensreichthum, neue Standpunkte und Vielseitigkeit der Betrachtung seit Lessing sehr viel gewonnen; aber in der Methode hat sie unleugbar viel verloren.

Eine Virtuosität besaß Lessing in der Polemik,

*) 8, S. 211.

die man gar nicht genug bewundern kann. Auf einem Punkte nach dem andern schlägt er den Gegner, von einem Punkte zum andern drängt und verfolgt er ihn bis in den letzten Schlupfwinkel hinein, wo ihm kein weiterer Ausweg übrig bleibt. In der siegreichen Kraft der Polemik sind ihm Wenige gleich gekommen, in ihrer Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit und Unerschöpflichkeit nie und nirgends Einer. Er hat von dieser gewaltigen Waffe gegen Unwissenheit, Ungründlichkeit, Unfähigkeit, falsche Grundsätze oft einen scharfen Gebrauch gemacht; der Witz, mit dem er seine Polemik reichlich würzt, ist oft bitter und beißend, denn — fragt er einmal — „wozu hilft das Salz, wenn man nicht damit salzen soll?" *) — Und auch der Friedliebende wird ihm darüber nicht zürnen können, da die Wirkungen groß und heilsam waren. Am schärfsten und unerbittlichsten ist er da, wo er die unter der Maske von objectiven Beurtheilungen versteckten unreinen und herrschsüchtigen Absichten, die Entstellung und Unterdrückung der Wahrheit, die Verleumdung von Autoren durch Einmischung von Umständen, die nicht durch ihre litterarischen Erzeugnisse kundbar werden, den gleißnerischen Schein, die Ränke und Künste, ein unverdientes Ansehen zu erschleichen, enthüllen und in ihrer ganzen Nacktheit hinstellen will. In solchen Fällen war sein großes sittliches Gefühl noch mehr verletzt als sein kritischer Sinn. Da flammte das

---

*) 10, S. 77.

Feuer seines edlen Zornes am höchsten empor; da kannte er keine Rücksichten; da trat er furchtlos, mit männlicher Entschlossenheit auf; auch Milderungen in der Form und im Ausdruck hielt er für übel angebracht. „Die Höflichkeit", sagt er einmal, „ist keine Pflicht: und nicht höflich sein, ist noch lange nicht grob sein. Hingegen zum Besten der Mehreren freimüthig sein, ist Pflicht; sogar es mit Gefahr sein, darüber für ungesittet und bösartig gehalten zu werden, ist Pflicht." *) Diese Obliegenheit zu erfüllen, verlangt er von den Kunstrichtern Verschiedenheit des Tons gegen die Schriftsteller nach ihren Fähigkeiten und Absichten und stellt selbst eine solche — durch häufige Anführungen besonders bekannt gewordene — Tonleiter auf. Da stehen denn auf der untersten Stufe der Prahler, gegen den der Ton höhnisch, und der Kabalenmacher, gegen den er so bitter als möglich sein soll.**) Die empfindlichsten Streiche der kritischen Ruthe sollen also nicht die Unfähigsten treffen, sondern diejenigen, welche zur Befriedigung ihrer Selbstsucht, ihrer Eitelkeit, ihres Hasses durch schlechte Mittel das öffentliche Urtheil irre leiten und verderben. Nichts, was ihm widerfuhr, empörte ihn so, als daß er selbst, der sich der vollkommnen Lauterkeit seiner Gesinnung und seiner Zwecke bewußt war, hier und da schlimmer oder unreiner Absichten beschuldigt wurde; und wenn

*) 8, S. 208.

**) Ebenda.

in dem großen theologischen Streit, den er in seinen letzten Lebensjahren führte, in den Ton seiner Polemik sich zuweilen gereizte Empfindlichkeit mischt, so ist es eben die Verdächtigung seines Charakters, die ihn dazu bringt. Da mochte er wohl in den Augenblicken des höchsten Unmuths mit seinem Tellheim meinen, „Galle ist noch das Beste, was wir haben." *)

Ich habe von seiner kritischen Methode das Aufsteigen vom Besondern zum Allgemeinen und die Widerlegung des Irrthums, um zur Wahrheit zu gelangen, als Merkmale angegeben; ein drittes, mit dem zweiten nahe verwandtes, stammt aus jener Natur der wahren Kritik, nie zu einem für immer gültigen Abschluß gelangen zu können. Daß Entdeckungen, welche die Gegenstände in neue Gesichtspunkte rücken, neue Prüfungen angenommener Meinungen nöthig machen, versteht sich von selbst, aber auch an und für sich sind wiederholte Untersuchungen solcher Meinungen sehr rathsam. Von wie großem Gewinn sie stets waren, lehrt die Geschichte der Wissenschaften, und der Kritiker muß stets bereit sein, sie bei jedem innern oder äußern Anlaß immer wieder von neuem anzustellen, er darf nicht ermüden, der Wahrheit auf Wegen nachzuspüren, die er noch nicht betreten hatte. Solche Wege zu bezeichnen und zu bahnen, neue Fäden an alte Punkte zu knüpfen und weiter zu leiten, war ein nie ruhendes Bestreben Lessings. Darauf legte er

*) 1, S. 597.

einen außerordentlichen Werth. „Den wahren Weg einschlagen," — sagt er — „ist oft bloßes Glück; um den rechten Weg bekümmert zu sein, gibt allein Verdienst."*) Dieses Suchen zog ihn mehr an als das dadurch gewonnene Ergebniß selbst; er vergleicht es mit dem „Vergnügen einer Jagd, welches ja allezeit mehr werth ist als der Fang."**) Und auch eine große objective Bedeutung legt er ihm bei. „Oft", äußert er, „ist die Art, wie man hinter eine Sache gekommen, eben so viel werth, eben so lehrreich, als die Sache selbst."***)

Aber auch dabei ist er nicht stehen geblieben, er ist fortgegangen bis zu der Behauptung, daß der Weg, der zur Wahrheit führt, sogar einen höhern Werth für den Menschen hat, als die Wahrheit selbst, die er finden kann. Rund und entschieden hat er dies ausgesprochen in folgenden ungemein merkwürdigen Worten:

„Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit bestehet. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz."

*) 11, S. 495.
**) 10, S. 2.
***) 9, S. 229.

„Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke, und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein.“ *)

Diese Stelle ist sehr oft hervorgehoben und angeführt worden, noch nie ist aber der volle Gebrauch von ihr gemacht worden, der sich von ihr machen läßt, um unsern Autor vollkommen zu verstehen und zu erklären. Um ihr ganzes Gewicht zu würdigen, haben wir zuerst die Zeit zu beachten, in die sie fällt. Sie ist in einer Schrift enthalten, die Lessing wenige Jahre vor seinem Tode geschrieben hat, zu einer Zeit also, in der er, bei einem Rückblick auf die Laufbahn seiner Forschungen, eine strenge Prüfung der Grundsätze, die ihn auf dem besten Theil derselben geleitet hatten, anstellen konnte. Wenn er früher nicht immer nach dieser Ueberzeugung gehandelt hatte, so sah er dies später als Irrthum und Unvollkommenheit an und kam auf die Untersuchungen, bei denen er sie außer Acht gelassen hatte, zurück. Jetzt, wo sie sich ihm zu voller Klarheit entwickelt hatte, vermochte er ihrem Kern den bestimmtesten Ausdruck zu geben. Im vollsten Bewußtsein der Bedeutung dieses Ausspruchs also hat er ihn gethan. Kein anderer in seinen Schriften

*) 10, S. 49 f.

steigt so herab in die Tiefe dieses Bewußtseins, wie jene Worte. Sie bilden einen Hauptschlüssel zu seinem Verständniß, und wie Wichtiges sich damit aufschließen läßt, zeigt sich bei seinem Gebrauch in schwierigen Fällen. Manche scheinbare Inconsequenzen und Widersprüche finden durch ihn ihre beste Erklärung und Lösung.

Um uns seiner aber recht zu bedienen, müssen wir uns wohl hüten, die Ueberzeugung, die er enthält, zu beziehen auf die skeptische Denkart, welche die Fähigkeit der menschlichen Vernunft, die Wahrheit überhaupt zu erkennen, leugnet. Wäre dies, was könnte alsdann das Streben, etwas zu gewinnen, was für uns gar nicht vorhanden ist, für einen Werth haben? Wie könnte es den eigentlichen Werth des Menschen ausmachen? Der wahre Sinn der Stelle ist vielmehr, daß, wie sehr wir uns auch in den Ergebnissen unserer Untersuchung der Wahrheit täuschen und immer wieder täuschen können, es nichts desto weniger der Beruf und die fortwährende Aufgabe der Denkenden bleibt, nach der Wahrheit zu forschen, selbst mit der Gefahr, daß diese Täuschung nie ende. Ebenso will unser Autor, wenn er es, wie wir sahen, eine Schwachheit nennt, mehr Gefallen am Aufbauen als am Niederreißen zu finden, nur die Voreiligkeit und Seichtigkeit strafen, die schon zufrieden sind, aufgebaut zu sehen, wenn auch das Niederreißen noch lange nicht gründlich genug und vollkommen vollbracht ist, damit aber das Niederreißen an sich keineswegs als den Schlußact

aller Forschung hinstellen, keineswegs leugnen, daß man ein künftiges Aufbauen immer im Auge behalten müsse. Und eben darum, weil die Wahrheitsforschung ein Ewiges und Nothwendiges bleibt, hat für unsere irdische Laufbahn der Weg zur Wahrheit einen höhern Werth als das, was uns heute als gefundene Wahrheit erscheint, morgen aber möglicher Weise wieder nicht. Der Gewinn, den der Mensch durch das Wandeln auf diesem Wege sich schafft, von Lessing in jenen Worten so unnachahmlich treffend bezeichnet, ist ein großer Trost und eine wahre Erhebung und Stärkung des Geistes gerade für unsere Tage. Das gegenwärtige Geschlecht steht, mehr als jemals eine frühere Zeit, wie in einem unruhigen, aufgeregten Meere mitten in einem Wirrsale einander schnurstracks zuwiderlaufender Meinungen über alle Grundlagen des menschlichen Daseins, über alle Zielpunkte des menschlichen Strebens. Sie bekämpfen einander heftig mit scharfen Waffen, neuen und alten, längst verrosteten, nun wieder neu aufgeputzten. Da tritt an jeden Denkenden die Aufgabe heran, seine Denkkraft in Bewegung zu setzen, um zu möglichster Klarheit und Beruhigung zu gelangen. Aber von dem Kampfgeräusche um sie her betäubt, werfen Manche die ganze Mühe des Nachdenkens und der Untersuchung von sich, weil sie nur das mit Sicherheit einzusehen meinen, daß diese Mühe doch eine vergebliche bleibe. Vor einer solchen Verzweiflung ist der bewahrt, der die Bedeutung des Triebes nach Wahrheit erkannt hat. Mitten

unter den Trümmern einstürzender Systeme steht dieser Trieb als etwas wahrhaft Reales unerschütterlich da und läßt den Menschen nicht ermatten im Ringen.

Aber — könnte man einwenden — Lessing stellt ja dem Streben nach Wahrheit nicht Ungewißheit über den Werth der gefundenen gegenüber, sondern alle Wahrheit, welche Gott in seiner Rechten hält und darbietet, und die dennoch zurückgewiesen wird. Die Antwort liegt in den Worten der Entgegnung: „Vater, die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein!" In so fern nämlich als, wenn Gott nicht zugleich die Schranken der Menschheit aufhebt, der Mensch auch aus seiner Hand die Wahrheit nur unter der beschränkten Form des Worts oder Begriffs erhalten würde, also immer unvollkommen, und diese unvollkommene Erkenntniß ist es, welcher Lessing das Streben nach Erkenntniß vorzieht.

Die Unendlichkeit der Versuche und Bemühungen, die Wahrheit zu erforschen, die ich vorher der Kritik als eine ihr wesentliche, ihrem Begriff inwohnende Eigenschaft beilegte, beruht in der Richtigkeit des Lessingschen Satzes. Mehr unbewußt als bewußt werden die auf einander folgenden Geschlechter der denkenden und forschenden Menschheit, die das Werk ihrer Vorgänger immer wieder auflösen, von dieser ihnen nur dunkel vorschwebenden Ueberzeugung getrieben. Lessing ist der einzige Forscher, in dem das sonst Zerstreute und auf Verschiedene Vertheilte sich concentrirte, und der mit Bewußtsein danach verfuhr.

Was kann den Forscher mehr befriedigen als der Glaube, zur Wahrheit durchgedrungen zu sein und sich in ihren Besitz gesetzt zu haben? Und diese Befriedigung, die gewiß auch Lessing nicht selten lockte, opferte er bereitwillig jener Ueberzeugung, und setzte er das Höchste für sie ein.

Mag indeß der Philosoph zu einem so heroischen Einsatz dessen, was er nach redlichem Streben und angestrengter Geistesarbeit erfaßt und errungen zu haben glaubt, sich nicht entschließen können; aus dem, woran ich eben über den Begriff der Kritik erinnert habe, erhellet, daß der Kritiker als solcher, wenn er von der in der Natur seiner Aufgabe nothwendig liegenden Unendlichkeit überzeugt und dieser Ueberzeugung sich bewußt ist, gar nicht anders kann, als dem kühnen Ausspruche beipflichten. Von ihm erfüllt, behält er, bei aller Freude über gefundene Lösungen seiner Aufgaben, immer die volle Unbefangenheit, ihre Richtigkeit auch wieder von einer andern Seite zu beleuchten. Immer mehr lernt er einsehen, daß, wie Lessing in derselben Schrift sagt, „bis jetzt in der Welt noch unendlich mehr übersehen als gesehen worden ist.“ *) Wer dagegen den Werth des Strebens dem Werthe des Gesuchten unterordnet, gewinnt für eine Meinung, an deren Richtigkeit er einmal mit Bestimmtheit glaubt, leicht eine einseitige Vorliebe, und von dem Wunsche beherrscht, sie bei weiteren Untersuchungen bestätigt zu

*) 10, S. 99.

sehen, kommt er, mehr unbewußt als bewußt, dahin, allen Vorstellungen, die sie unterstützen, den Vorzug zu geben vor den damit streitenden, die er möglichst zurückzudrängen sucht.

Von einer solchen, gefährlichen Selbsttäuschungen ausgesetzten Richtung ist die, zu welcher Lessing sich bekennt, das gerade Widerspiel, und von diesem Standpunkte aus läßt sich seine ganze kritische Methode, seine Entwickelung im Allgemeinen und der Gang seiner Forschungen im Besondern erst vollkommen übersehen und würdigen. Ein wesentlicher Unterschied tritt uns hier entgegen. Anders verfuhr Lessing bei Gegenständen, die er nach allen Seiten vollkommen zu beherrschen glaubte, und über die er früh zu einem festen Urtheil gelangt war; anders auf Gebieten, die ihm von vorn herein schwierig und problematisch erschienen. Auch bei den ersteren war die Elasticität seines Geistes groß genug, um von einem neuen Anfangspunkte ihn neue Wege zur Behandlung der gestellten Probleme suchen und betreten zu lassen, und zu verschiedenen Zeiten verfolgte er verschiedene. Bei den Gegenständen der zweiten Art, bei den Aufgaben, deren Lösung man sich nach seiner Meinung nur annähern könne, hielt er Versuche, auf verschiedenen Wegen zu einer solchen Annäherung zu gelangen, allein für möglich und darum für unerläßliche Pflicht. Und wenn selbst die Ausbeute sich als eine geringe erweisen würde, war ihm ja schon die Geistesbewegung auf solchen Bahnen lohnend genug. Diese ver-

schiedenen Annäherungswege zeigten ihm den Gegenstand von verschiedenen Seiten und bald so, bald anders beleuchtet, und wenn er dann, was er hier und was er dort, was er in diesem und was er in jenem Lichte gesehen, energisch darstellt, kann es nicht fehlen, daß die gewonnenen Resultate einander sogar widersprechen oder doch zu widersprechen scheinen, was besonders dann auffällt, wenn er verschiedene Wege zu gleicher Zeit einschlug und verfolgte; denn selbst dieses vermochte er, vermöge der vollen Voraussetzungslosigkeit, mit der er an seine Geistesarbeiten ging, gar wohl. Ihm, dem das Streben höher stand, als die dem Menschen auf Erden zugängliche Wahrheit selbst, fiel nicht ein, solche Widersprüche zu verbergen und ihre Spuren zu verwischen, und eben so wenig einen Commentar über seine eigenen Meinungen zu schreiben und sich damit gleichsam über sich selbst hinauf zu stellen. Um schon vorläufig auf concrete Fälle, auf die wir zurückkommen werden, hinzudeuten: die Bekämpfung der dramatischen Grundsätze der Franzosen gehören zur erstern Klasse, die theologischen Untersuchungen zur zweiten.

Diese ganze Forschungsmethode ist mit vollem Recht die Methode Lessings zu nennen. Einen Vorgänger, der sie angewandt hätte, wie er, hat er nicht gehabt. In seinem zwei und vierzigsten Lebensjahre schrieb er an Mendelssohn: „Es ist unendlich schwer, zu wissen, wenn und wo man bleiben soll, und Tausenden für einen ist das Ziel ihres Nachdenkens die

Stelle, wo sie des Nachdenkens müde geworden." *) Jetzt aber, wo er den Weg zu den Wegen gewiesen, sollte es noch immer so schwer sein? Sollte das Beispiel einer solchen Geistesfreiheit, einer solchen Unbefangenheit des Forschens nicht zur Nachahmung reizen?

Auch andere Eigenthümlichkeiten unsers Autors im Untersuchen stehen mit dieser großen Methode im Zusammenhang.

Ich habe Ihnen vorher sein Geständniß angeführt, daß er bei Untersuchungen am liebsten von Kleinigkeiten ausgehe. Aber Kleinigkeiten machen bei ihm zuweilen sogar ihren ganzen Inhalt aus. Ein vornehmes Vorbeigehen an Erörterungen, weil ihr Inhalt geringfügig sei, war ihm unleidlich. Indem er vor der Uebertreibung warnt, einen Gelehrten, weil er Dinge behandelt, die uns nicht wichtig scheinen, einen Mikrologen zu nennen, sagt er: „Vieles für klein und unerheblich erklären, heißt öfter die Schwäche seines Gesichts bekennen, als den Werth der Dinge schätzen." **) — Und an einem andern Orte: „Die Wichtigkeit einer Wahrheit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit

*) 12, S. 281.
**) 9, S. 228.

bloß der Wahrheit wegen liebet." *) Eben dieses aber, die Forderung, das Interesse an der Wahrheit als Beschaffenheit unserer Erkenntniß nicht abhängig zu machen von irgend welchem realen Inhalt derselben, hängt auf das genaueste zusammen mit dem Vorzug der Wege zur Wahrheit vor ihrem Inhalt.

Und ferner wird aus diesem Vorzuge vollkommen erklärlich, warum er den Weg, welchen er selbst eingeschlagen hat, auch seine Leser machen läßt, warum er ihnen nicht bloß das am Ziele Gefundene mittheilt. Er übereilt sie nicht; Schritt vor Schritt läßt er sie der Entwickelung seiner Gedanken folgen; in aller Ausführlichkeit, an der er ein sichtbares Behagen empfindet, erfahren die Leser, was ihn auf die Entwickelung, die er ihnen vorlegt, gebracht hat. So wird ihnen Alles anschaulich, es wird in ihnen lebendig, und das Fortschreiten an seiner Seite ist eben so ergötzlich als stärkend. Gern folgen wir der stets im Stillen an uns ergehenden Aufforderung, mit ihm zu denken, und wenn wir am Ende der Wanderung bei dem Ziele angekommen sind, haben wir das Gefühl eines thätigen Antheils unsers Verstandes an dem Ergebniß. Viele Behauptungen Lessings haben sich in mannigfachen Prüfungen und Anwendungen bewährt; von andern abzuweichen, nöthigen uns die Fortschritte der Wissenschaft. Wären aber auch der erstern weniger und der letztern mehr, seine Verdienste um unsere

*) 8, S. 211.

Bildung würden darum nicht minder groß sein. Denn die größesten, die ein Autor sich erwerben kann, bestehen darin, daß er seine Leser zur geistigen Selbstthätigkeit anleitet und anspornt. Darin besteht nach unserm Autor überhaupt der Nutzen der Bücher. „Wer", sagt er, „aus den Büchern nichts mehr lernt, als was in den Büchern steht, der hat die Bücher nicht halb genutzt. Wen die Bücher nicht fähig machen, daß er auch das verstehen und beurtheilen lernt, was sie nicht enthalten; wessen Verstand die Bücher nicht überhaupt schärfen und aufklären, der wäre schwerlich viel schlimmer dran, wenn er auch gar keine Bücher gelesen hätte." *)

In der geistigen Welt treten uns fortwährend Aufgaben entgegen, die entweder von Andern gestellt, oder die wir selbst zu stellen veranlaßt sind, wenn wir anfangen, Dingen nachzuforschen, an denen wir bis dahin gleichgültig vorübergegangen sind. „In Ueberlegung ziehen, warum man sich vorher ganz und gar nicht bekümmerte," — sagt unser Autor — „ist der halbe Weg zur Erkenntniß." **) Diese Ueberlegung ist Selbstthätigkeit; wir müssen demnach, was von außen in unsern Geist gekommen ist, selbstthätig weiter entwickeln. Nur die Lösungen solcher Aufgaben, die wir entweder selbständig gefunden, oder die wir, wenn sie von Andern herrühren, in unserm eigenen Geiste von neuem haben entstehen lassen, können wir als ein wahres geistiges Besitzthum betrachten. Und dazu gehört,

*) 11, S. 575.
**) 10, S. 316.

daß wir auch an der Stellung der Probleme thätigen Antheil nehmen, um die Fähigkeit, neue in den Dingen selbst zu finden, in uns zu entwickeln. Es gibt kein rechtes Eindringen in die höhere Geistesbildung und ihre Interessen ohne diese Fähigkeit, ohne die Fertigkeit, die Probleme mit allem, was zu ihrer Lösung dienen kann, in Berührung zu setzen, und ohne Uebung in ihrer Lösung der Probleme auf die angegebene Weise. Für alles dieses ist, zunächst auf den Gebieten der Kunst und Litteratur, dann aber auch noch über deren Grenzen hinaus, Lessing ein unvergleichlicher Lehrmeister. Er ist ein unschätzbarer Wetzstein des Geistes. Fortwährend ermuntert er und treibt er an, ihn auf seinen Forschungswegen zu begleiten. Wer einmal inne geworden ist, in welchem Maße durch ihn der strebende Geist gebildet und gestählt wird, der wird nicht müde, sich von ihm führen zu lassen auf jedes Gebiet, welches zu betreten seinem umfassenden Geiste beliebt. Denn in der Trefflichkeit der Methode liegt die Geisteserweckung, die er, einem Moses gleich, der Wasser aus dem Felsen schlägt, aus jedem Gegenstande hervorlockt; an jedem wird sich die Methode durch dieselbe Art desselben Meisters lernen lassen.

Und wo auf sie in dieser Weise Alles ankommt, wird zu ihrer Einübung nicht gerade eine abgeschlossene Untersuchung erforderlich sein. Auch die wird lehrreich sein, welche abbricht, ehe sie zu einem festen Resultate gelangt ist, und die weitern Schritte der eigenen

Thätigkeit des Lesers überläßt; es sei nun, daß der Schriftsteller aus Rücksichten, die man pädagogische nennen kann, so verfährt, oder weil er in der That ein ihn selbst befriedigendes Resultat nicht gefunden hat, oder weil er bis zu einem solchen gekommen ist, mit dem nicht die ganze Untersuchung, aber doch ein Theil derselben abgeschlossen ist. Von allen diesen Fällen finden sich in unserm Autor Beispiele. In der Hamburgischen Dramaturgie sagt er einmal bei Gelegenheit einer ungelösten Schwierigkeit: „Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen" *) — das heißt: Gährungsmittel für die Erkenntniß. Und nicht bloß an diesem Orte, nicht bloß in der Dramaturgie ist er so verfahren, wenn er es auch nirgends so bestimmt ausspricht.

Diese Ausstreuungen Lessings, gegründet auf seine sattsam beschriebene Untersuchungsmethode, haben denn auch in den denkenden Köpfen der Nation, wenn auch nicht sofort, doch allmählich, die Gährung hervorgebracht, welche sie zum Bewußtsein über das Verhältniß

*) 7, S. 425.

des bisher in der deutschen Poesie Geleisteten zu dem noch zu Erstrebenden brachte; obschon, was wir ihn eben selbst von der Dramaturgie haben sagen hören, so ziemlich von allen seinen didaktischen Schriften gilt: sie bilden kein System. Unter den auf einen größern Umfang berechneten kann nur der Laokoon für eine systematisch angelegte gelten, und dieser ist unvollendet geblieben. Ungebundenheit war nun einmal für den Geist Lessings eine Hauptbedingung für das Schaffen, dem Zwange, welchen ein aufzustellendes Lehrgebäude fordert, konnte und wollte dieser Geist, nach seiner ganzen Anlage und nach seiner Untersuchungsart, sich nicht fügen. Dieser Hang zur Zwanglosigkeit machte auch, daß er für die Mittheilung seiner Gedanken die Briefform, diesen „einseitigen Dialog", wie er sie nennt, gern wählte. Denn, sagt er, „was sie durch Mangel der Ordnung verliert, gewinnt sie durch Leichtigkeit wieder: und selbst Ordnung ist leichter in sie hinein zu bringen, als Lebhaftigkeit in eine didaktische Abhandlung, die an niemand gerichtet ist." *)

Aber auch dem Zwange, lange bei einem Gegenstande auszuharren, mochte er sich nicht fügen. Sein nie rastender Thätigkeitsdrang, von so Vielem und Verschiedenartigem um die Wette angezogen, konnte der Versuchung, von einer Arbeit zur andern zu springen, nicht widerstehen. „Es ist mir schlechterdings unmöglich" — schreibt er einmal von Wolfenbüttel

*) 11, S. 560 f.

aus seinem Bruder — „in einem Striche an der nämlichen Sache zu arbeiten;"*) und schon im jugendlichen Lebensalter an Mendelssohn: „Sie kennen mich, und ich kenne mich selbst; ich muß meine erste Hitze zu nutzen suchen, wenn ich etwas zu Stande bringen will."**) Man sieht leicht, daß dies mit zwei Dingen eng zusammenhängt: mit dem Bewußtsein seiner Meisterschaft in der Methode, durch die auch das Unvollendete wirksam genug blieb, und mit dem Triebe, der Wahrheit durch die Betrachtung einer großen Mannigfaltigkeit concreter Erscheinungen besser auf die Spur zu kommen. Wenn dann bald dieses, bald jenes Neue auf den vielen Gebieten seiner Theilnahme auftauchte, ergriff er die Gelegenheit, es längst gehegten Gedanken über denselben Gegenstand einzuordnen und diese daran weiter zu spinnen. Das Erfassen des Augenblicks, seiner Unmittelbarkeit und Frische hatte einen unsäglichen Reiz für ihn; wenn er aber diese Wirkung erlahmen fühlte, suchte er eine gleiche durch einen andern Gegenstand zu erwecken. Darum liebte er auch die Arbeiten an Zeitschriften, deren er selbst mehrere gründete oder an ihrer Gründung Theil nahm. Er konnte da am besten an irgend ein von außen her Gegebenes anknüpfen und den Faden fallen lassen, wo und wann er wollte, und zugleich seinem lebhaften Wunsche, rasch und unmittelbar auf die Zeit

*) 12, S. 409.
**) 12, S. 115.

zu wirken, Genüge thun. Dieser Wunsch bewog ihn auch, in dem großen theologischen Streite seiner letzten Jahre schnell hinter einander eine Anzahl von Schriften herauszugeben in der Art fliegender Blätter. Zuweilen, wenn er eine Arbeit so weit gefördert glaubte, daß ihre Vollendung nahe schien, übergab er sie dem Drucke, und sie stockte dann doch. Bei einer ungleich größern Zahl von Arbeiten kam er nicht über Entwürfe und handschriftliche Anfänge hinaus. Von diesen haben sich viele nach seinem Tode vorgefunden und sind herausgegeben worden. Viele darunter sind zum größten Theil für die Geschichte seiner Bildung und seiner Bestrebungen von entschiedener Wichtigkeit.

Hiernach kann man Lessing in einem gewissen Sinn wohl einen fragmentarischen Schriftsteller nennen, wodurch aber wahrlich sein Werth nicht herabgesetzt noch verringert wird, was nach allem bisher Gesagten keines weitern Beweises bedarf. Wenn man nun die in seinen Werken enthaltenen Aussprüche allgemeinerer Art als eingestreut in die besondern Untersuchungen betrachtet, scheinen sie sich herausnehmen zu lassen als Fragmente gleichsam aus Fragmenten, wie man solche Stellen denn auch gesammelt und herausgegeben hat. Und da es Lessingsche Gedanken sind, sind es zum mindesten solche, bei denen, wie der Autor selbst sagt, die Leser Stoff finden, selbst zu denken. Nur muß Niemand meinen, in solchen Sammlungen den Geist des großen Bewegers seiner Zeit gleichsam eingefangen, verdichtet und für den Gebrauch zubereitet zu empfangen.

Lessing bietet allerdings keine regelrechten Lehrgebäude dar, aber den systematischen Zusammenhang in seinem Geiste liest der Aufmerksame doch aus seinen Büchern heraus. Die allgemeinen Aussprüche haben und behalten auch als ausgesonderte ohne Zweifel großen Werth, das volle Licht aber erhalten sie erst durch die Beschaffenheit des Orts, an welchem sie stehen. „Es wäre gut", sagt unser Autor selbst einmal, „wenn man auch ein wenig auf den Geist des ganzen Buches sähe, aus dem man einzelne Stellen anführt, und diese nach jenem prüfte, ob sie das auch sagen könnten, was sie nach den ausgehobenen Worten freilich oft wahrscheinlich genung zu sagen scheinen." *) Bei Lessingschen Stellen kommen noch andere Umstände in Betracht, welche diese Vorsicht vorzüglich nöthig machen. Stets bezieht sich bei ihm das Allgemeine auf das Besondere, dessen Betrachtung jenes erzeugt hat. In der steten Schwebe zwischen beiden Elementen ist der eigentliche Sitz seiner geistigen Herrschaft auferbaut, und ohne die stete Beachtung dieser Schwebe kann man in seinen Geist nicht völlig eindringen. Und wie dürfte man bei diesem zum Behufe der Wahrheitserforschung sich stets verwandelnden Geiste bei der Auslegung seiner Meinungen die Abfassungszeit der litterarischen Erzeugnisse, in denen sie sich finden, und ihre Ausgangspunkte außer Acht lassen?

Wer ihn also recht kennen will, muß sich ent-

---

*) 11, S. 570.

schließen, seine Schriften ganz, sie alle und im Zusammenhang zu lesen. Dann tritt erst die rechte Belehrung ein, und dann erst der rechte Genuß.

Allerdings muß man, um Alles in ihnen zu verstehen, manche sprachliche und sachliche Kenntnisse besitzen. Nur selten, und nur, wo er, wie in der Hamburgischen Dramaturgie, größere Rücksicht auf ein gemischtes Publicum nimmt, fügt er angeführten Stellen in fremden Sprachen deutsche Uebersetzungen oder Umschreibungen hinzu. Nichts desto weniger wird auch der Ungelehrte nur wenige seiner Werke ganz bei Seite legen müssen. In den meisten wird er zwar hier und da etwas zu überschlagen haben, aber darum doch nicht aus dem Zusammenhang kommen, und nie wird er jenen unschätzbaren Vortheil verlieren, durch den besondern Fall zum Verständniß des allgemeinen Satzes geleitet zu sein. Und das ist es, was Lessing trotz alles gelehrten Apparats zu einem echt populären Schriftsteller macht. Es ist zwar eine gemeine Rede: populär sei, wer den Lesern seine Meinungen und die Ergebnisse seiner Forschungen mittheile, ohne sie bei den Beweisen aufzuhalten, diese seien eben nur für die Gelehrten. Aber dies ist nur dann richtig, wenn die Beweise ohne streng wissenschaftliche Vorkenntnisse nicht zu verstehen sind. Sonst aber, und besonders wo der zu erweisende Satz abstracter, die Beweise concreter Natur und mit einigem Nachdenken unschwer zu fassen sind, wie es bei den meisten von Lessing behandelten Gegenständen der

Fall ist, steckt gerade in der Beweisführung das populäre Element. Denn durch diese, durch ihre ungemeine Anschaulichkeit und Lebendigkeit weiß er auch den mit dem Gegenstande wenig Bekannten anzuziehen, zu unterrichten und auf einen höhern Standpunkt zu erheben, und was eine solche Wirkung hervorzubringen vermag, ist wahrhaft populär. Doch würden diese große Methode und die aus ihr fließende Popularität dem unvergeßlichen Mann den außerordentlichen Grad von Anziehungskraft, den er besitzt, nicht geben ohne die Lebensfülle und den hohen Reiz seiner Darstellung und seiner Sprachgewalt. Seine Sprache ist der Ausfluß und Spiegel seiner Gedankenform und Gedankenentwickelung. Wie diese, ist sie natürlich und doch eigenthümlich und originell. Sie ist lebhaft, wie hingeworfen, und zugleich gediegen, sinnlich anschaulich und zugleich geistig tief, leicht und kraftvoll, fließend und gedrängt, anmuthig und markig, beflügelt und gewichtig. Keiner dieser Gegensätze ist, wie wir es bei so vielen andern Schriftstellern finden, auf Kosten des andern ausgebildet, keiner tritt hervor, indem er den andern zurückdrängt. Lessing schöpft seine Sprache aus den lebendigsten und frischesten Quellen. Gern bereichert er sie aus Gebieten, wo die Rede sich am unbefangensten und ungezwungensten vernehmen läßt, aus dem vertraulichen Umgang und dem Volksleben. Immer werden wir durch neue Wendungen des Ausdrucks überrascht, und immer sind sie ungesucht. Herder behauptet nicht zu viel, wenn

er sagt: „So lange Deutsch geschrieben ist, hat Niemand wie Lessing deutsch geschrieben"; und treffend fügt er hinzu: „seine Wendungen und sein Eigensinn sind Eigensinn der Sprache selbst." *) — Lessings Stil ist nicht ein sich um seine Kritik und Polemik legendes passendes Gewand, sondern mit ihrer innersten Natur verbunden, aus der er heraus wächst. Ihre Kraft und Wirksamkeit würden unvollkommen bleiben, wenn der Stil nicht gerade die Eigenthümlichkeit hätte, die er hat. „Ich bin mir bewußt", sagt er in einer Streitschrift, „daß ich meinen Stil nicht erkünstle, und daß er gerade dann die ungewöhnlichsten Cascaden zu machen geneigt ist, wenn ich der Sache am reifsten nachgedacht habe. Er spielt mit der Materie oft um so muthwilliger, je mehr ich erst durch kaltes Nachdenken derselben mächtig zu werden gesucht habe." **) Dieser Stil hat immer etwas an die Art des Dialogs Streifendes und ist daher reich an Metaphern. Denn beides hängt zusammen. „Die Sorge für den Dialog" — sagt er an demselben Orte — „gewöhnt uns, auf jeden verblümten Ausdruck ein scharfes Auge zu haben; weil es wohl gewiß ist, daß in den wirklichen Gesprächen des Umganges, deren Lauf selten die Vernunft, und fast immer die Einbildung steuert, die mehresten Uebergänge aus den Metaphern herge-

---

*) Im d. Merkur von 1781. Octoberheft, S. 4.
**) 10, S. 173.

nommen werden, welche der eine oder der andere braucht.“ *)

Die Ungezwungenheit, die Lessings Sprache charakterisirt, charakterisirt auch seinen Witz, dessen unerschöpfliche Fülle seinen Darstellungen die köstlichste Würze gibt. So eindringend und pikant dieser Witz ist, so frisch und natürlich ist er. Denn Lessing hat nicht, wie mancher gepriesene Autor, um witzig zu sein, mit Mühe und Anstrengung nach Vergleichungen aus entlegenen Bereichen der Natur und der menschlichen Thätigkeit umhergespäht, was dem Witz immer eben diese Eigenschaft, das Gesuchte und, wo nicht etwas Frostiges, doch etwas Kaltes gibt. Sondern sein Witz entsteht meistens so, daß, wie ihm das Metaphorische aus dem Dialogischen entsteht, der geistige Begriff, mit dem er operirt, unmittelbar die Form des anschaulichsten sinnlichen Bildes annimmt und als ein solches hervortritt.

So durchdringen Sprache und Witz seine Kritik mit Leben und Seele, und sie mag nun auf Gegenstände schöner Form gehen oder nicht, sie selbst hat in seinen reifen Zeiten immer die schönste Form. Wie sich in seinen dramatischen Dichtungen der Kritiker spüren läßt, so ist wiederum seine Kritik dramatisch, wie sein Stil dialogisch. Weil er schreibt, als unterrede er sich mit dem Leser, erscheint dem rechten, dem empfänglichen Leser seine Kritik wie ein Gespräch, in

*) 10, S. 174.

welchem er selbst den Fragenden abgibt, und Lessing den Antwortenden, mit der unwiderstehlich anziehenden Kraft einer liebenswürdigen und zugleich mit der imponirenden einer großartigen Natur Antwortenden. Darum gibt es auch schwerlich einen andern längst dahin geschiedenen Autor, dessen Persönlichkeit dem Leser, der sich in seine Schriften mit Lust und Liebe versenkt, so nahe tritt, mit dem er einen so unmittelbaren, zutraulichen Verkehr zu pflegen glaubt.

Dieser Preis der Lessingschen Darstellung betrachtet sie indeß nur an und für sich selbst, und damit ist ihre Bedeutung noch lange nicht erschöpft. Denn sie ist auch ein großes, anregendes Beispiel geworden; mit ihr hebt eine neue Entwickelung unserer ganzen Prosa an, nicht bloß der von unserm Autor für seine Gattung und seine Zwecke gestalteten. Hat das Genie Luthers den ersten großen Schritt zur Ausbildung der neuhochdeutschen Prosa gethan, so hat das Genie Lessings den zweiten gethan. Der steifen Unbeholfenheit, unter der sie im Anfang des Jahrhunderts so schwer litt, hatte sie sich allerdings schon vor ihm in einigen bessern Schriftstellern entledigt, sie war runder und geschmackvoller geworden, aber doch noch immer breit und redselig geblieben. Auch Wielands Schreibart leidet an diesen Fehlern, obschon er ihnen durch seine Zierlichkeit ein Gegengewicht gab. Klopstock, der sich um die hohe, feierliche poetische Rede ein außerordentliches Verdienst erwarb, trat auch in der prosaischen ernst und männlich auf, aber ihre Ge-

drängtheit hat etwas Erkünsteltes; es fehlen ihr Biegsamkeit und Vieltönigkeit. Lessing gab der deutschen Prosa Alles, was ihr in diesen seinen Zeitgenossen noch fehlte, männliche und zugleich geschmeidige Stärke und bewegliche, mit Kraft durchdrungene Feinheit, und dies kam nicht nur jeder Gattung der Prosa, sondern auch der Sprache der Poesie zu gute.

Die seltene Verbindung seltener Eigenschaften machen den noch selteneren Mann. Die Vereinigung von kritischer Meisterschaft, Zauber der Darstellung und Großheit der Gesinnung gaben Lessings Urtheilen über geistige Erzeugnisse eine Autorität, wie sie nach ihm Keiner wieder besessen hat.

Sechste Vorlesung.

Hochverehrte Versammlung!

Ich gehe heute zu einem Ueberblicke der wichtigsten Schriften Lessings nach der Zeitfolge über, welche uns viele Belege zu der allgemeinen Schilderung in der letzten Vorlesung darbieten wird. An des Autors theatralischen Werken und an seinen Ansichten und Lehren von der dramatischen Poesie will ich für heute vorbeigehen, um sie in den nächsten Vorträgen im Zusammenhange zu betrachten.

Wir haben auch außerhalb der Bühnendichtung poetische Erzeugnisse Lessings, die fast sämmtlich seiner frühern Jugend angehören. Sie bestehen aus Liedern in sogenannter Anakreontischer oder Hagedornischer Weise, denen aber die Leichtigkeit, Naivetät, Anmuth, Süße und Innigkeit fehlen, welche allein diese Gattung zu einer poetischen machen; ferner aus einigen Fabeln im Gellertschen Ton und aus Fragmenten von Lehrgedichten, die an Haller erinnern. Alle diese Erzeugnisse haben keine andere Bedeutung, als daß sie bewei-

sen, wie vielfach sich Lessing versuchte. Von seinem Geist zeugen unter den poetischen Jugendversuchen nur die Sinngedichte, und zwar hauptsächlich durch ihren Ausdruck und durch das Feine und Scharfe ihrer Wendungen; denn die Erfindung der allermeisten ist von Andern entlehnt. So treten auch unter den Liedern diejenigen als die besten und ansprechendsten hervor, welche mehr den Charakter des Epigramms als den des Liedes haben.

Bald nachdem Lessing die Universität verlassen hatte, schrieb er kritische Anzeigen neu erschienener Bücher für die Berliner Vossische Zeitung, und wenn man überblickt, wie Verschiedenartiges er da behandelt, und mit welcher Herrschaft über die Gegenstände, so muß man über seine Belesenheit, die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und die Gediegenheit seines Urtheils in so jungen Jahren erstaunen.

Unter den Arbeiten der nächsten Zeit zeichne ich die Schriftstellern früherer Zeiten gewidmeten Rettungen aus. So nennt sie der Verfasser, weil sie bestimmt sind, fälschlich erhobene Beschuldigungen, welche in den Litteraturgeschichten als erwiesene und begründete stehen, zu entkräften. Er kann sich, sagt er, „keine angenehmere Beschäftigung machen, als die Namen berühmter Männer zu mustern, ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen, unverdiente Flecken ihnen abzuwischen, die falschen Verkleisterungen ihrer Schwächen abzulösen, kurz alles das in moralischem Verstande zu thun, was derjenige, dem die Aufsicht über einen Bildersaal an-

vertraut ist, physisch verrichtet." *) Diese Rettungen nehmen in seiner kritischen und polemischen Kunst schon eine sichtlich höhere Stufe ein, als jene Zeitungsrecensionen, und polemisch müssen sie sein, da sie gegen Angreifer gerichtet sind. Auf die edelste Weise führt Lessing hier das polemische Schwert gegen Mißverständnisse und Verkleinerungen zum Besten Beeinträchtigter. Es ist ein gerechter Ruhm, den er sich beilegt, dabei alle Klugheit aus den Augen gesetzt zu haben, da er lauter verstorbene Männer, die es ihm nicht danken könnten, fast gegen lauter Lebendige gerettet habe. **)

Ich erwähne hier noch zweier in dieselbe Zeit fallender Arbeiten unsers Autors, weil beide beweisen, wie wenig er sich durch die Rücksicht auf äußerliche Umstände, auf Ansehen in der Litteratur, auf eine besonders hohe Stellung in der gelehrten Welt, abhalten ließ, die Wahrheit zu sagen, und so zu sagen, wie es ihm nöthig schien, wenn sie ihre volle Wirkung thun sollte. Die erstere ist die Kritik einer Uebersetzung der Oden des Horaz von dem Pastor Lange, und als dieser eine Antwort versucht hatte, die noch viel stärkere Fortsetzung der Kritik unter dem Titel: Vade mecum für den Herrn Lange, Pastor in Laublingen. Lange genoß damals als Dichter, ja als Haupt einer poetischen Schule, ein nicht geringes Ansehen. Aber weder

*) 4, S. 7.

**) 4, S. 2.

dieses, noch daß Lange aus einem Anhänger Gottscheds ein Gegner desselben geworden war, Lessing ihn also, in dem Kampfe gegen diesen, den er für nothwendig hielt, als einen zu schonenden Mitstreiter betrachten konnte, hält ihn ab, ihn wegen jener Uebersetzung, voll der lächerlichsten Schnitzer, nach Gebühr zu züchtigen. Er spricht mit ihm in einem Tone, wie ein unwissender Schulknabe ihn verdient, der die Unverschämtheit hat, sich unter die Meister des Faches zu mischen.

Die zweite Arbeit, die den Titel führt: Pope ein Metaphysiker! ist von ihm in Gemeinschaft mit Mendelssohn verfaßt, aber der Hauptsache nach ohne Zweifel sein Werk. Sie ist eine ziemlich unverhohlene Verspottung der Berliner Akademie der Wissenschaften, die die Aufgabe gestellt hatte, zu untersuchen, welch ein metaphysisches System einem von Pope aufgestellten Satze zum Grunde liege. Die ganze Voraussetzung, erweisen unsere Verfasser, sei falsch, da ein Dichter als solcher nicht zugleich ein systematischer Philosoph sein könne.

Hervorzuheben sind zunächst äsopische Fabeln, welche Lessing gegen sein dreißigstes Lebensjahr dichtete und 1759 herausgab. In der Vorrede sagt er: „Ich hatte mich bei keiner Gattung von Gedichten länger verweilet, als bei der Fabel. Es gefiel mir auf diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral. Ich hatte die alten und neuen Fabulisten so ziemlich alle, und die besten von allen mehr als

einmal gelesen. Ich hatte über die Theorie der Fabel nachgedacht." *) Aus diesem Nachdenken war dann eine Behandlung dieser Gattung entstanden, sehr weit verschieden von der jener Jugendgedichte in Gellertscher Weise. Seine nunmehrige Art nennt er die einfältige des alten Aesopus, die gerade auf die Wahrheit führe, von den Neueren aber für die blumenreichen Abwege der schwatzhaften Art zu erzählen verlassen worden sei. Damit zielt er besonders auf Lafontaine, der durch die glänzende Ausschmückung seiner Fabeln, die indeß doch zugleich treuherzig und kindlich ist, höchst beliebt und berühmt geworden war, auch auf den gleichfalls, wenn auch in einer andern Tonart, ausschmückenden Gellert. Er verwirft alle diese Verzierungen als den Wirkungen der Fabeln nicht förderliche, sondern schädliche Zuthaten. In seiner Fabel von dem Manne, der in einen trefflichen Bogen, mit dem er sehr weit und sicher schoß, zur Zierde Bilder schnitzen ließ, worauf ihm der Bogen bei dem ersten Versuche, ihn zu spannen, zerbrach,**) hat er die Wirkung des einfachen Fabelvortrags in seiner natürlichen Kraft und die des geschmückten anschaulich machen wollen. Zur Unterstützung dieser Ansicht beruft er sich ***) auf Lafontaine selbst, welcher sagt, daß nur, weil in seiner Sprache die nachdrückliche Kürze des Phädrus, der ihm als

---

*) 5, S. 356.
**) 1, S. 154 f.
***) 5, S. 410.

ein Muster gilt, nicht zu erreichen sei, er seinen Fabeln als einen Ersatz den Reiz der Heiterkeit gegeben habe. Im Gegensatz zu diesem spielenden Ton verlangt Lessing vom Vortrage der Fabel einen männlichen, und diesen hat er den seinigen mit großer Meisterschaft gegeben. Daß er aber damit ganz zu der einfachen, schlichten Art der von den Griechen unter dem Namen von Aesopischen überlieferten Fabeln zurückgekehrt sei, kann man doch nicht sagen. Seine Darstellung ist, wenn auch in anderer Weise, schmucklos, aber die Erfindung ungleich sinnreicher. Er benutzt zuweilen eine Aesopische oder von Phädrus vorgetragene Geschichte, gibt ihr aber eine feinere Wendung und zieht eine tiefer liegende Lehre daraus. Ueberhaupt zeichnet er sich vor den allermeisten neueren Fabulisten durch eigene Erfindungen aus. Die Sprache hat alle Schönheiten seiner Prosa; — sie hat die gedrängte Kürze, die er auch vom Inhalte der Fabel verlangt, sie ist natürlich, körnig und doch fein; zuweilen könnte man den Ausdruck für die Simplicität, auf welche er den Vortrag der Fabel zurückführen will, etwas zu fein, zu epigrammatisch zugespitzt finden; aber eben nur in Bezug auf diese Forderung; sonst ist es ein Fehler, mit dem man sich gern aussöhnt, den man Anderen wünschen möchte.

Die Abhandlungen, welche Lessing den Fabeln beigegeben hat, sind bestimmt, die ihnen gegebene Form zu rechtfertigen, um zugleich, nach der allgemeinen Tendenz seiner Kritik, den Begriff der Fabel als poetischer Gattung zu bestimmen. Hier kann man

eine recht anschauliche Uebersicht seiner Methode gewinnen. Er fängt damit an, die Erklärungen, welche die bekanntesten Kunstrichter von der Fabel gegeben haben, durchzugehen, und indem er ihre Unhaltbarkeit scharfsinnig nachweiset, bahnt er sich den Weg zu seiner eigenen, welche diese ist: Die Fabel führt einen allgemeinen moralischen Satz auf einen einzelnen Fall so zurück, daß der Satz darin ganz anschaulich zu erkennen ist; und dieser einzelne Fall muß nicht als ein bloß möglicher, sondern als ein wirklicher vorgestellt werden, — eine Erklärung, von der er sagt, man werde sie in der Anwendung eben so richtig, als fruchtbar finden.*) Den Gebrauch der Thiere in der Fabel leitet er davon ab, daß bei ihnen keine umständliche Schilderung ihrer Denkungsart und ihrer Eigenschaften erforderlich ist, da man sie nur zu nennen braucht, um in Allen, auch den Unwissendsten, die bestimmteste, sich immer vollkommen gleiche Idee zu erwecken.**)

Auf einen ganz andern Grund führt Jacob Grimm in seinem „Reinhart Fuchs" ***) die Thierfabel zurück. Von den Anschauungen und Empfindungen ältester Zeiten leitet er sie in folgender Weise ab. Die Wahrnehmung der mannigfachen Triebe, Begierden, Leidenschaften und Schmerzen der Thiere

---

*) 5, S. 388.
**) 5, S. 392.
***) Berlin 1834. 8.

zwingt, in ihrem Innern ein Analogon von Seele anzuerkennen. Dadurch werden Eigenschaften des menschlichen Gemüths auf das Thier und thierische Aeußerungen auf den Menschen übertragen. In früheren Zuständen, wo Alles noch ein viel frischeres, sinnliches Naturgefühl athmete, war dies Band fester; eine Menge nachher verlorener oder geschwächter Beziehungen zu den Thieren wurde entwickelt. In der Wirklichkeit blieben Schranken und Grenzen, aber die ganze Unschuld der phantasievollen Vorzeit überschritt und verschmelzte sie allenthalben. Wie ein Kind Thiere beinahe für seinesgleichen ansieht, so faßt auch das Alterthum ihren Unterschied von den Menschen ganz anders als die spätere Zeit. Sagen und Mythologien glauben Verwandlungen der Menschen in Thiere. Solchen Vorstellungen gemäß gibt das menschliche Gemüth dem Leben der Thiere einen breitern Spielraum und einen tiefern Hintergrund, und um diesen Zusammenhang her breiteten die vielgeschäftige Sage und die nährende Poesie sich aus; eine eigenthümliche Reihe von Ueberlieferungen erzeugte sich, welche die Grundlage aller Thierfabel abgab. Diese gründet sich also auf nichts anderes, als auf den sichern und dauerhaften Boden jedweder epischen Dichtung, auf unerdenkliche, langhingehaltene zähe Ueberlieferung. Es ist eben so widerstrebend, echte Thierfabeln zu ersinnen, als ein anderes episches Gedicht. Die echten bewahren den Thieren beides, den thierischen und den menschlichen Charakter, und vereinen so zwei in der Wirklichkeit widerstreitende

Elemente. Man irrt, wenn man in der alten Thierfabel nichts als versteckte Satire erblickt; sie hat es nicht darauf abgesehen, menschliche Laster und Gebrechen zu strafen oder lächerlich zu machen, sondern wird von ihrer eigenen Lust getragen; nur zuweilen streift sie an die Satire durch Anspielungen. Auch ist mit ihr nicht wesentlich ein didaktischer Zweck verbunden, sie lehrt wohl, aber sie geht nicht darauf aus, zu lehren. Sie braucht nicht einmal eine sittliche Lehre zu enthalten, oft bietet sie nur eine Regel der Klugheit dar. Erzählung und Lehre stehen in der Aesopischen Fabel allerdings in ausgesprochenem Zusammenhang, aber in den meisten dieser Fabeln sieht Grimm nur Auszüge, nur Verdünnungen einer ältern, in größerer Freiheit empfangenen und auferzogenen Thierfabel, die sich in behagender epischer Breite ergoß. Eine solche besaß die Poesie des Mittelalters; ihre Entstehung und Ausbildung waren deutsch.*)

Daß diese Ansicht Lessings Theorie der Fabel und seinen Anbau derselben mißbilligen muß, leuchtet von selbst ein. Lessings Fabeln, sagt Grimm, „verhalten sich wie ein Epigramm in scharfzielender Gedrungenheit zu der milden und sinnlichen, von dem Geiste des Ganzen eingegebenen Dichtung des Alterthums. Das naive Element geht ihnen ab bis auf die leiseste Ahnung.“ Nach Lessing ist Kürze die Seele der Fabel;

---

*) Reinhart Fuchs. Cap. 1. Wesen der Thierfabel.

man dürfe aber umgedreht behaupten, daß die Kürze ihr Tod ist. *)

Mit Absicht habe ich die mit Lessings Behauptungen streitenden eines spätern Forschers so ausführlich hervorgehoben. Denn ich weiß keinen Gegenstand, an dem sich die Abweichung der Lehre von den Ursprüngen der Poesie, wie sie von der deutschen Wissenschaft der letzten Menschenalter aufgestellt und entwickelt ist, von den Ansichten, die Lessing zu Grunde legt und anwendet, so anschaulich zeigt, wie an diesem. Grimms treffliche Entwickelung ist ohne allen Zweifel die in die Entstehung, in die Natur der Fabel eindringendere. Lessing stellt sich ganz auf den Standpunkt des reflectirenden Dichters, der die seinem Zwecke dienlichen Mittel berechnet; von den unmittelbaren Eingebungen, auf denen die Natur- und Volkspoesie beruht, von jenem Unerdenklichen, wie es Grimm höchst treffend nennt, schweigt er, wie fast überall.

Ob er aber darum den Ursprung der Fabel allein in diese Thätigkeit der Reflexion gesetzt hat, möchte doch sehr fraglich sein. Ich erinnere Sie an das, was ich hierüber neulich im Allgemeinen gesagt habe. Lessing will, daß die zerlegende Kritik praktisch anleitend sein soll, darum sucht er die charakteristischen Merkmale der Gattungen auf, die auf dem Standpunkte der Reflexion gefunden und auf demselben als Regeln wieder in Anwendung gebracht werden können. Wir

*) A. a. O. S. XVIII.

werden dasselbe Verfahren seiner Kritik und seiner Praxis auf dem dramatischen Gebiete wieder finden, und da wird sich zugleich zeigen, daß er auch einen andern Standpunkt, als den einer dem nächsten Endzweck entsprechenden sorgfältigen Berechnung, anerkannte.

Hier fand er keinen Grund, sich auf einen andern zu stellen, als auf den letztern. Für den Anbau der Fabel in der modernen Zeit, zumal mit dem moralischen Zweck, auf den er, wie überall, so auch hier ein großes Gewicht legt, paßt seine Theorie vortrefflich. Ja, wenn man absieht von Grimms Auffassung, daß die Aesopische Fabel nur Trümmer einer untergegangenen großartigen Dichtung enthalte, die Thierfabel überhaupt aus einer instinctiven Anschauung entsprungen sei, muß man sagen: in der uns überlieferten Form der Aesopischen Fabel liegt nichts, was uns abhalten könnte, zu glauben, daß sie wohl auch durch Berechnung und für didaktische Zwecke erfunden sein kann, und dann wird auf sie die Lessingsche Theorie passen.

Lessing war jetzt in die Zeit seiner vollsten Geistesreife getreten.

Das Jahr der Herausgabe der Fabeln ist auch das des Anfangs der „Briefe die neueste Litteratur betreffend", welche ihn entschieden an die Spitze der deutschen Kritik stellen. Zur Herausgabe derselben hatte er sich mit zwei, wie er selbst damals, in Berlin lebenden Freunden, mit Nicolai und Mendelssohn, verbunden. Beide waren seinen Ideen um so zugäng-

licher, da ihre litterarische Bildung von ihm ausgegangen war. Mendelssohns Auffassung der schönen Redekünste hat die neulich erwähnte psychologische Kunstbetrachtung, die er mit Vorliebe anbaute, zur Grundlage, von der aus ein tief eindringendes Verständniß nicht zu gewinnen ist; er hat aber Kritiken einzelner Werke geschrieben, die fein und treffend sind und einen gebildeten Geschmack bezeugen. Von einer Recension eines Lustspiels von Johann Elias Schlegel aus seiner Feder sagt Lessing in der Dramaturgie: es freue ihn, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurtheiler in die Hände gefallen sei.*) — Nicolai besaß redlichen Willen und Eifer, das, was er als das Bessere in der Litteratur erkannte, nach Kräften zu fördern und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Noch war er nicht von der eitlen Selbstüberhebung beherrscht, die ihn später, lange nach Lessings Tode, zum Gegenstand der Verachtung und des Spottes unserer größten Schriftsteller machte. Doch war er auch in jener Zeit als Kritiker unbedeutend und matt; und daß Lessing auch ihn zum Genossen der Ausführung kritischer Pläne wählte, zeigt recht, wie selten damals Leute waren, welche die Nothwendigkeit unabhängigen Fortschreitens in der Litteratur begriffen und die Fähigkeit besaßen, für die Verbreitung eines bessern Sinnes und Geschmacks zu wirken.

---

*) 7, S. 236; vgl. Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Th. 21, S. 129 ff.

Die Zeitschrift, welche die drei Freunde gründeten, sollte die neuesten Erzeugnisse der deutschen Litteratur in Briefform mit Freimüthigkeit beurtheilen. Rücksichtslose Offenheit machten sie sich zum unverbrüchlichen Gesetze. Und gewiß ist es ein so nothwendiges, daß seine strenge Beobachtung in der ersten Linie aller Pflichten kritischer Blätter stehen muß. Denn die Rücksicht auf persönliche Verhältnisse und Verbindungen ist es, welche eine verderbliche Abstumpfung der kritischen Waffe erzeugt. Das Publicum wird mit Lobeserhebungen mittelmäßiger Bücher bedient, welche noch schädlicher wirken, als die Bücher selbst. Gewöhnlich stammt diese sträfliche Verhüllung, Umgehung und Umkehrung aus dem Coteriengeiste. Man will so wenig als möglich auf die guten Freunde kommen lassen, mit denen man zu litterarischen, auch wohl zu andern, der Litteratur fremden Zwecken verbunden ist. Deutschland war damals von solchen Verbindungen erfüllt, erfüllter noch als heut zu Tage; aber die Urheber der Litteraturbriefe gehörten keiner an. Lessing hatte sich nie, wie Klopstock und Wieland, unter den Schutz Bodmers gestellt, eben so wenig einem der norddeutschen Kreise angeschlossen, welche die deutsche Poesie von Gottscheds beschränktem Regelzwange und gebieterischem Dünkel befreien wollten. Und nun erst die gesellschaftliche Stellung jener drei Männer den gelehrten Ständen und Corporationen gegenüber! Ein Magister, der nichts war, nicht einmal Privatdocent an einer Universität, ein jüdischer Buchhalter und ein

Buchhändler. Aber damit eben besaßen sie, wie man ganz richtig bemerkt hat, eine Unabhängigkeit, die ihrem Unternehmen nicht äußerlich, aber innerlich höchst förderlich sein mußte. Nicht auf die stets sehr wirksamen Empfehlungen und auf den Schutz der Cliquen konnten die Litteraturbriefe sich stützen, sie konnten nur durch einen hervorstechenden Gehalt wirken, und Lessing gab ihnen diesen Gehalt. Darum bezeichnen sie eine neue Epoche der deutschen Kritik. Der Kampf zwischen der schweizerischen und der Gottschedschen Schule war vorüber, die erstere hatte auf einige Zeit das Feld behauptet. Lessing hegte gegen Gottsched die größte Verachtung und drückte sie noch lange nach dem Tode des Mannes aus; in den Litteraturbriefen hielt er es noch für nöthig, die Reste seines Ansehens zu vernichten. Die Schweizer stellte er um ein Bedeutendes höher; aber ihre schönwissenschaftlichen Theorien, die Grundsätze ihrer Kritik und ihre Methode genügten ihm keinesweges. Durch Beispiele zu zeigen, wie man auf dem Gebiete der schönen Redekünste aufräumen müsse, in den Erzeugnissen wie in ihrer Beurtheilung, war seine Hauptabsicht bei dem kritischen Unternehmen.

Darum hält er sich auch bei der Zergliederung von Schönheiten wenig auf. Die Zeit des Beginns der Briefe, auf welche sich sein eifriger Antheil daran beschränkte, bot freilich auch wenig Gelegenheit zur Empfehlung ausgezeichneter Erscheinungen dar. „Ich kann Ihnen“ — sagt er in der einleitenden Anrede an den fingirten Empfänger der Briefe — „aus den

letzten Jahren auch nicht ein einziges neues Genie nennen, kann Ihnen nur sehr wenige Werke schon bekannter Verfasser anführen, die — der Nachwelt aufbehalten zu werden verdienten." *) — Von Wieland ist allerdings viel die Rede, da dieser Dichter aber damals noch in seiner Periode fromm-christlicher Ekstase stand, die seiner Natur entgegen war, erhält er nur wohlverdiente Zurechtweisungen. An Klopstock findet unser kritischer Briefsteller Manches zu preisen, aber was er ausstellt, dringt noch tiefer ein. Daß er ziemlich kalt bleibt, auch da, wo er Bewunderung für den Dichter des Messias und der Oden ausspricht, kann nicht Wunder nehmen; die gewöhnlich etwas gewaltsame Feierlichkeit der Stimmung, die ganze Haltung und Art der Klopstockschen Muse widerstrebte der Natur Lessings. So macht es sich ziemlich von selbst, daß der größte Theil der von ihm selbst herrührenden Beurtheilungen mit der Bekämpfung mittelmäßiger und elender Scribenten erfüllt ist. Es ist der Kampf eines Riesen gegen Zwerge, aber ein lustiger, bei dem es viel und herzlich zu lachen gibt. Einer dieser kleinen Leute, der eine besonders harte, aber wohlverdiente Züchtigung empfing, war der Altonaer Professor Dusch, der sich auf ein geringes Talent viel einbildete, mit großer Selbstgefälligkeit auftrat, Lehrgedichte, komische Epopöen, Romane, **) Naturschilderungen, moralische Briefe, Briefe zur Bil-

---

*) 6, S. 2.

**) Diese, so wie die Briefe zur Bildung des Geschmacks, erschienen erst nach den Litteraturbriefen. D. H.

dung des Geschmacks und Satiren schrieb und dabei andere Autoren mit der „allerunglaublichsten Freiheit“, wie Lessing sagt, „ausschrieb“. *) Eine ganze Musterkarte von Ungereimtheiten, Plattheiten, elenden Erfindungen, Unbedachtsamkeiten zieht er aus seinen Schriften aus und hält sie ihm vor. Und dieser Mann fand doch vielen Beifall, der ihn ermunterte, immer mehr zu produciren, zu dichten und zu kritisiren, ohne alle Mühe und Ueberlegung, wie es ihm in die Feder kam. „Herr Dusch“, sagt unser Kritiker, „hat geschrieben, schreibt und wird schreiben, so lange er noch aus Hamburg Kiele bekommen kann: Schooßhunde und Gedichte; Liebestempel und Verleumdungen; bald nordische und bald allgemeine Magazine; bald satirische, bald hämische Schriften; bald verliebte, bald freimüthige, bald moralische Briefe; bald Schilderungen, bald Uebersetzungen; und Uebersetzungen bald aus dem Englischen, bald aus dem Lateinischen.“ **) Dusch hatte nämlich Pope's Werke und Virgils Gedicht vom Landbau übersetzt. Lessing weiset in beiden Arbeiten eine große Anzahl grober Verstöße auf, aus Unfähigkeit, den Sinn der Originale zu fassen, und aus Fahrlässigkeit entstanden. Und er züchtigt in den Litteraturbriefen noch andere Uebersetzer von Schriften des Auslandes, die noch unter Dusch stehen, die sich die knabenhaftesten Schnitzer zu Schulden kommen lassen. Die Wunden, welche er

---

*) 6, S. 95.
**) 6, S. 197.

diesen Leuten und dem ganzen Gelichter schlug, waren durch die Schreibart und den Witz seiner Zurechtweisungen um so brennender.

Aber wie hat, fragt man wohl, der große Kritiker seine Zeit und Kraft an solchen Stümpern verschwenden können? Die Antwort ist, daß Lessing von der litterarischen Vornehmheit, welche das Erbärmliche keiner Rüge, keiner Erwähnung werth hält, nicht das Geringste in sich hatte. Auch solche Sünder ließ er die Streiche seiner kritischen Ruthe fühlen, wenn er es für ein Mittel hielt, das Urtheil des Publicums zu schärfen, welches ja sein Hauptzweck war. Die Zeit der Erscheinung der Litteraturbriefe war die, wo die deutschen Schriftsteller sich zu fühlen begannen, wo sie bei aller fortwährenden Abhängigkeit vom Auslande diesem gegenüber doch eine gewisse Ebenbürtigkeit ansprechen zu dürfen glaubten und begierig waren, ihm in der Fülle und Leichtigkeit der Production nachzueifern. Damit verfielen sie von der Schwerfälligkeit, die sie für abgestreift hielten, und die Viele doch nicht los werden konnten, in einen sträflichen Leichtsinn. Sie überschätzten ihre Fähigkeiten, es fehlte ihnen die Einsicht in das Wesen und in die Schwierigkeiten der Aufgaben, die sie sich gestellt. Lessing wollte sie und das Publicum darüber zum Bewußtsein bringen, und Dusch konnte ihm als ein besonders warnendes Exempel dienen.

Auch die Zurückweisung ungegründeter, gegen seine Beurtheilungen gerichteter Widerlegungen hielt er

für nöthig. Zu den Urhebern derselben gehörte der bekannte Basedow, der bald nachher, durch Rousseau's Emile begeistert, als Reformator des Erziehungswesens in Deutschland auftrat und das größte Aufsehen machte. Er war ein überaus heftiger, unruhiger Mann, Lessing reizte seinen Zorn durch einen über Klopstocks Art zu philosophiren ausgesprochenen Tadel, noch mehr durch die Beurtheilung einiger Aufsätze und Oden von Johann Andreas Cramer, der damals für einen lyrischen Dichter ersten Ranges galt. Dies brachte Basedow so in Harnisch, daß er dem Kritiker maßlose Beschuldigungen ins Gesicht warf. Er besitze eine schamlose Dreistigkeit, er verleumde, er habe abscheuliche Absichten, er verdiene den Abscheu der Welt. Das waren Pfeile, die auf den Angreifer zurückprallten, und Lessing hatte wohl Recht zu erwiedern: „Welch einen Spiegel hält mir da die Menschenliebe des Herrn Basedow vor! Er steht hinter mir und zeigt mir ein Ungeheuer darin. Ich erschrecke und sehe mich um, welcher von uns beiden das Ungeheuer ist."*) Die ganze Rechtfertigung ist mit kaltblütiger Ruhe abgefaßt. Für den Angriff Basedows ist sie vernichtend.

Was mich veranlaßt, dieses Streites hier zu erwähnen, ist eine Erörterung, die darin vorkommt, oder besser gesagt, die darin angefangen, aber nicht durchgeführt wird. Lessing hatte geschrieben: „Herr Cramer ist der vortrefflichste Versificateur; dafür erkennen wir

---

*) 6, S. 223.

ihn beide (der Schreiber und der fingirte Empfänger der Briefe). Daß aber sein poetisches Genie, wenn man ihm überhaupt noch ein poetisches Genie zugestehen kann, sehr einförmig ist, das haben wir oft beide bedauert." *) Daran ärgert sich Basedow. Das poetische Genie Cramers, sagt er, sei zu bekannt, als daß der Journalist Beifall finden könnte, der es ihm despotisch abspricht und nichts als die Vollkommenheit eines Versificateurs lassen will. Lessing erwiedert: „Das seltene Talent eines vortrefflichen Versificateurs gebe ich dem Herrn Cramer und gebe es ihm in dem höchsten Grade: und doch habe ich ihn geschmäht, doch habe ich ihn auf eine ungezogene Art geschmäht? Sind seine Schmeichler nicht die unverschämtesten, die unwissendsten, die unter der Sonne sein können? Wenn sie noch nicht gelernt haben, wie sehr und worin der Poet von dem Versificateur unterschieden ist: so mögen sie es doch nur erst lernen, ehe sie einen ehrlichen Mann, der es zu begreifen gesucht hat und sich diesem Begriffe gemäß ausdrückt, darüber chicaniren." **)

Gewiß wäre hier für Lessing die beste Gelegenheit gewesen, sich selbst über diesen hochwichtigen Unterschied auszusprechen, seinen Lesern die Merkmale anzugeben, an denen sie den wahren Dichter, den Dichter im vollsten Sinne des Worts erkennen mögen. Aber auch hier macht er es, wie er es, nach meiner neulichen

*) 6, S. 138.
**) 6, S. 227.

Bemerkung, in dieser Beziehung immer macht, er geht einer solchen Erörterung aus dem Wege, er lehnt sie ausdrücklich ab. Er meint, daß es besser sei, wenn die Leser die Schärfe ihres eigenen Geistesvermögens an diesem Probleme prüfen.

Aber ohne Fingerzeig läßt er sie doch nicht. Zu seiner Vertheidigung gegen Basedow führt er folgende Worte eines englischen Kunstrichters an, der kurz vorher über Pope geschrieben hatte: „Ein poetisches Genie ist so außerordentlich selten, daß kein Land in einer Reihe vieler Menschenalter mehr als drei oder vier Personen hervorgebracht hat, welche diese Benennung verdienen. Der Reimer wird leicht gefunden, aber der echte Poet, der wahrhaft schöpferische Geist, ist ein so ungewöhnliches Wunder, daß man versucht ist, der Meinung des Sir William Temple beizutreten, welcher sagt, daß unter allen Menschen, die in einer Zeitfrist von tausend Jahren leben, für Einen, der geboren ist, ein großer Dichter zu werden, Tausend geboren sind, fähig so große Feldherren und Staatsmänner zu werden, wie die berühmtesten in der Geschichte.“ *) Derselbe Kunstrichter, heißt es dann weiter, erkennt unter seinen Landsleuten nur drei Männer für Poeten, Spenser, Shakspeare und Milton, Pope aber schlechterdings nicht. — Gehet nun hin, scheint Lessing mit diesem Wink seinen Lesern zu sagen, macht Euch klar, was jene drei besitzen und Pope nicht, und ihr werdet

*) 6, S. 225 f.

den Unterschied zwischen dem Versificateur und dem Poeten erkennen. Und dies konnte denkende deutsche Leser denn auch auf die weitere Erwägung führen, wer unter ihren eigenen Landsleuten den einen, und wer den andern Namen verdiene.

Nur für die zwei ersten Jahrgänge der Litteraturbriefe lieferte Lessing eine ansehnliche Zahl von Beiträgen, für die folgenden nur noch zwei Recensionen. Er glaubte wohl genug gethan zu haben, die Erbärmlichkeit zur Selbsterkenntniß zu bringen und das Urtheil des Publicums für schärfere Unterscheidungen zu bilden; auch hielten ihn die Zerstreuungen des Breslauer Aufenthalts und die Beschäftigung mit andern Zeitaltern und Gebieten der schönen Künste ab, die Erzeugnisse der deutschen Litteratur auf ihren weitern Wegen mit Urtheilen zu begleiten. Es ist dies um so mehr zu beklagen, da diese Wege gerade damals — es war die Zeit unmittelbar nach dem siebenjährigen Krieg — viel mannigfaltiger und anziehender wurden. Aber Lessing scheint jetzt grundsätzlich aller Theilnahme an litterarisch-kritischen Zeitschriften entsagt zu haben. Die in einer frühern Stunde erwähnte Aeußerung über Wielands Agathon macht er nur gelegentlich in der Hamburgischen Dramaturgie,*) bewogen durch die Bedeutung des Romans, welchen er bewunderte, und sie steht allein da. Kein anderes belletristisches Werk, weder Wielands, noch sonst eines Au-

*) 7, S. 313 f.

tors, hat ihm nachher ein ähnliches Urtheil entlockt. Daß ihm die ersten Erzeugnisse der Goethischen Muse mißfielen — erklärlich aus der ihnen entgegengesetzten Richtung, die er selbst eingeschlagen hatte und von der deutschen Poesie eingeschlagen zu sehen wünschte — dies erfuhr man erst durch vertraute, nach seinem Tode gedruckte Briefe.

Die Abfertigungen der Unfähigkeit und der Mittelmäßigkeit in den Litteraturbriefen, so bedeutend sie auch für die deutsche Kritik wurden, waren doch für Lessing selbst nur eine Beschäftigung untergeordneter Art. Er gab ihr ein Gegengewicht durch eingehende ernste, tiefe Studien, besonders der griechischen Trauerspieldichter, unter diesen vorzüglich des Sophokles. „Dieser alte Tragiker“, schreibt er 1760 einem Freunde, „beschäftigt mich jetzt mehr, als alles Andere.“ *) Die Ergebnisse der Beschäftigung mit ihm fing er an, in einer Lebensbeschreibung dieses Dichters niederzulegen, welche zugleich eine Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke enthalten sollte. Die Arbeit ist leider unvollendet geblieben.

Das griechische Trauerspiel bildete für Lessing die Brücke zu Forschungen über die bildende Kunst der Alten. Die erste Frucht dieser Studien, welche auch die bedeutendste geblieben ist, war der Laokoon.

Es war gerade die Zeit, wo solche Forschungen

---

*) 12, S. 139.

von Johann Winckelmann (geb. 1717, gest. 1768) auf das wirksamste angeregt wurden. Dieser große Schriftsteller ist zu den bedeutendsten Förderern der deutschen Bildung im vorigen Jahrhundert zu rechnen. Er war für die Erkenntniß und die Auslegung der alten Kunst geboren, und seine Seele war ganz erfüllt von dem Bewußtsein dieses hohen Berufs. Es ließ ihn nicht ruhen und rasten, bis er nach Italien kam und sich in Rom einen bleibenden Aufenthalt gründete, wo die tägliche Betrachtung der großen Ueberbleibsel der alten Plastik seinem Genius die volle Befähigung zur Erreichung seines großen Lebenszweckes gab. Der Fortschritt, den die Erkenntniß der antiken Kunst durch ihn machte, ist ein unermeßlicher, ja es gab vor ihm gar keine solche in's Innere der Sache eindringende Erkenntniß. In der Periode des Uebergangs aus dem Mittelalter in die neuere Zeit, wo die alte Litteratur wieder verstanden und als ewiges Muster verehrt wurde, fehlte es in Italien auch an Bewunderern der alten Bildwerke nicht. Der Schönheitssinn der Bildhauer und Maler erkannte wohl, was sie hier lernen konnten, und ihre Werke bezeugen, daß sie lernten. Aber ein Verständniß der alten Kunst nach ihrer Bedeutung im Großen und Ganzen war nicht vorhanden. Später zog die Gelehrsamkeit zwar auch diese Meisterwerke in den Kreis ihrer Forschungen, aber auf eine ganz äußerliche und unfruchtbare Weise. Die Antiquare — dieser Name kam für solche Forscher jetzt auf — erklärten die Antiken weitschweifig und

pedantisch, aber sie hatten keine andere Bedeutung für sie, als die von Hülfsmitteln für die Kenntniß der Sitten und Gebräuche der Alten.

Da kam Winckelmann. Er faßte die Kunst als Kunst auf, und in der großartigsten Weise. Für ihren höchsten Zweck und Mittelpunkt erklärt er die Darstellung der Schönheit. „Die Schönheit", sagt er, „ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöret." *) „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur." **) „Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam

---

*) Winckelmanns Werke 4, S. 38.
**) Daselbst 4, S. 52 f.

als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden." *) Davon leitet Winckelmann das Streben der alten Künstler nach der Darstellung der idealen Schönheit ab, welches er darin setzt, daß sie, um die Mängel der Natur zu vermeiden, das in vielen einzelnen Körpern zerstreute Schöne zu vereinigen suchten. „Sie reinigten", sagt er, „ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abziehet." **) —

So ist also das Ideal nach Winckelmann an und für sich zwar etwas ursprünglich nicht aus der sinnlichen Erscheinung, sondern aus der Ideenwelt Stammendes, dessen Schönheit daher auch über die jedes Einzelwesens in der erscheinenden Natur hinausgeht. In Bezug aber auf die Möglichkeit, durch die Kunst eine Gestalt zu empfangen, ist die Idee auch wieder an die Formen der Realität gebunden, da dem Künstler zur Darstellung der idealen Vollkommenheit kein anderer Weg übrig bleibt, als das in der Natur zerstreut Vorhandene zu einer Einheit zu sammeln. Darunter versteht Winckelmann aber nicht bloß die Vereinigung und Verschmelzung der Schönheiten einzelner Körpertheile, sondern eben so die verschiedener Charaktere und Beschaffenheiten, wie die Schönheit der Jugendblüthe

*) Das. 4, S. 71 f.

**) Das. 4, S. 61.

mit der Schönheit des männlichen Alters, wodurch die hohe Vollkommenheit der Göttergestalten entstanden ist. Es ist sehr wichtig, diese Vorstellung Winckelmanns vom Verhältniß des Ideals zu den Erzeugnissen der Kunst in's Auge zu fassen, denn der Begriff des Ideals und dieser seiner Beziehung zum künstlerischen Schaffen, welche nachher auf die Theorie und auf die Praxis auch der Poesie einen höchst bedeutenden Einfluß geübt haben, sind vornehmlich durch ihn den Deutschen geläufig geworden. Wenn man den Eindruck, den er damit machte, begreifen will, muß man ihn vernehmen, wenn er sich vom Allgemeinen zu dem Einzelnen wendet und, versenkt in die Anschauung der hohen Götterbilder, ihr ideales Wesen deutet. Da ist er von einer Begeisterung emporgetragen, welche auch der Seele des Lesers ihr Feuer mittheilt und sie erhebt. Die Gegenstände, die er beschreibt, das Ringen mit dem Worte, seine Anschauungen des Uebermenschlichen wiederzugeben, machen ihn da zum Poeten. „Er muß Poet sein", sagt Goethe, „er mag daran denken, er mag wollen oder nicht." *) Doch ein Poet, setze ich hinzu, der nichts aus einer Zuthat von Erfindung, Alles aus der Wirklichkeit des vor ihm stehenden Objects schöpft, in dem nichts Erdichtung, Alles Wahrheit ist.

Aber noch mehr als dieses ist das eigentlich Epoche Machende in Winckelmanns wissenschaftlicher

---

*) Goethe's Werke 37, S. 54.

Wirksamkeit seine historische Auffassung der bildenden Kunst. Von der Wahrnehmung und Betrachtung aus, daß es die Griechen waren, welche den beschriebenen höchsten Gipfel auf dem Kunstgebiete erreichten, entdeckt er, daß dies nicht nur mit der besondern Organisation dieses hochbegabten Volkes zusammenhängt, sondern auch mit dem Himmelsstriche, unter dem es gelebt, mit seinen Sitten, seinen Staatsverfassungen, seiner Denkungsart, seiner ganzen Cultur; und wie alles dieses an das Gesetz der Entwickelung, an ein Empor- und Herabsteigen geknüpft ist, eben so es auch die Plastik ist, deren Entwickelung daher mit der der ganzen Cultur und mit den Schicksalen des Volkes gleichen Schritt halten muß. Ich sage, er entdeckte diese Wahrheit, die uns jetzt so bekannt und geläufig ist. Denn wenn sie auch von Einzelnen vor ihm geahnt und angedeutet wurde, war sie doch ohne Anwendung geblieben, und Winckelmann bleibt in so fern ihr wahrer Entdecker, als er sie fruchtbar gemacht und mit großen, durch sie gewonnenen Resultaten der Wissenschaft zu dauerndem, sich immer weiter entwickelndem und mehrendem Besitze übergeben hat. Daher Goethe ihn mit vollem Rechte mit dem Columbus vergleicht.*) Diesen seinen großen Gedanken und seine Ausführung hat er niedergelegt in seinem Hauptwerke, der „Geschichte der Kunst des Alterthums", wo er von der Kunst der Orientalen, der Etrusker, der

---

*) A. a. O. S. 37.

Griechen nach ihrem Wachsthum und Verfall, und von der der Römer handelt. Alle die außerordentlich reichen und mannigfaltigen Entdeckungen, die seit seinen Tagen auf dem Kunstgebiete gemacht worden sind, haben seine Grundansicht nur bestätigt. Diese und seine mit ihr eng zusammenhängende Methode sind nachher auf die Schicksale anderer Culturzweige und auf die Völker-Geschichte in ihrer Allgemeinheit angewandt worden, und dadurch ist Winckelmanns classisches Werk einer der mächtigsten Bahnbrecher geworden für die neulich berührte Lehre von dem durchgängigen organischen Zusammenhange der Völkerbesonderheiten mit dem Besonderen der Formen ihrer geistigen Thätigkeit.

Und es ist nicht die fruchtbare Verbreitung dieser großen Ideen allein, durch welche die Schriften Winckelmanns auf die deutsche Litteratur eingewirkt haben, auch durch ihre großartige Redeform, durch die Kraft des sprachlichen Ausdrucks haben sie es gethan. Von der geschwätzigen Breite der Generation, unter der er aufwuchs, hat Winckelmann sich auf seine Weise losgemacht. Man spürt in ihm den mit den alten Autoren vertrauten, durch ihr Mark genährten, mit ihnen lebenden Schriftsteller; aber sein Stil ist doch der durch die Art seiner Gedanken naturgemäß gebildete. Wie seine Ueberzeugungen fest und seine Anschauungen tief waren, ist seine Sprache männlich stark; es ist ein voller Brustton, der sich darin vernehmen läßt.

Dem unermeßlichen Verdienste des Schöpfers der Kunstgeschichte entsprach die Anerkennung, die er fand.

Er genoß einer allgemeinen Verehrung; Lessing theilte sie. Auf dessen Studium der alten Kunst hatten frühere Abhandlungen Winckelmanns Einfluß geübt, und er gedenkt seiner, wie eines Meisters von hoher Autorität. *) Das Hauptwerk, die Geschichte der Kunst, erschien erst, als der Laokoon fast ausgearbeitet war, so daß er nur in den letzten Abschnitten Rücksicht darauf nehmen konnte. Er wage nun, sagt er, **) keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Und ferner: „Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edlen Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen. – Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können." ***) Damit bahnt er sich den Weg zu einer Reihe von Erinnerungen über einzelne Versehen, auf die er beim Studium der Werke des Meisters gestoßen war, Versehen, die sich aus dem Feuer erklären, welches das Anschauen im Ganzen und Großen in ihm entzündete, worüber er bisweilen

---

*) 6, S. 376. 489.
**) 6, S. 527.
***) 6, S. 540.

das genaue Detailforschen vernachlässigte. Aehnliche Rügen finden sich auch in spätern Schriften Lessings. Dies that aber seiner vollen Anerkennung des von dem großen Manne Geleisteten keinen Eintrag. Man kann sich über die Größe des Verlustes, den die Wissenschaft durch seine Ermordung erlitten, nicht stärker ausdrücken, als es Lessing in einem Briefe that, bei der Bestätigung der Nachricht von dem Bubenstück, dessen Opfer jener wurde: „Das ist seit kurzem der zweite Schriftsteller, dem ich mit Vergnügen ein Paar Jahre von meinem Leben geschenkt hätte." *) Der erste, auf den er hier zielt, ist Sterne, der wenige Monate vorher aus dem Leben geschieden war.

Man muß bedauern, von der gegenseitigen Anerkennung Lessings durch Winckelmann nicht dasselbe sagen zu können. Dieser hatte überhaupt den Blick nie so nach allen Seiten gerichtet, wie jener, und als der Laokoon erschien, war er schon zehn Jahre in Rom, wo ihm von der vaterländischen Litteratur wenig zu Gesicht kam. So wußte er denn auch von Lessings geistigen Thaten wenig; der Laokoon verstimmte ihn, er äußerte sich, trotz der Verehrung, die er darin erfährt, bitter und herabwürdigend über den Verfasser. Dies stammte ohne Zweifel weit weniger aus dem Verdruß über die Nachweisung der ihm entschlüpften Irrthümer, als aus dem über den Widerstreit in den Ansichten und Methoden. Winckelmann hat es immer mit ästhe-

*) 12, S. 199.

tischen Ideen als unmittelbaren Producten der Anschauung zu thun; Lessing will aus den Anschauungen zum Behufe sicherer und unzweideutiger Schlüsse Begriffe ableiten, die Ideen in bestimmte Begriffe verwandeln. Winckelmann bedarf keiner begrifflichen Spaltungen; demgemäß faßt er die Dichtung der Griechen und ihre Bildwerke als Ausstrahlungen aus demselben Mittelpunkt, ihr gegenseitiges Verhältniß also von der Seite ihrer Uebereinstimmung auf; Lessing dagegen von der ihrer Verschiedenheit, die er als eine in der Natur der Gattungen mit Nothwendigkeit wurzelnde betrachtet, nach der Methode, die er, um zu jenem Ziele zu gelangen, in seinen kritischen Forschungen immer beobachtet.

Diese Verschiedenheit der Zielpunkte der beiden großen Autoren ist schon im Titel jenes Lessingschen Werkes, „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie", deutlich ausgesprochen. Es beginnt mit dem Tadel der neuern Kunstrichter, welche, trotz der bessern Lehren der Alten, diese Grenzen verkennen, bald die Poesie in die engen Schranken der Malerei (unter welchem Namen Lessing in dieser Untersuchung die gesammte bildende Kunst begreift) zwingen, bald die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen lassen. — „Diese Afterkritik" — fügt er hinzu — „hat zum Theil die Virtuosen selbst verführt, in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerie erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich

zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden." *)

Zur Auffindung der von beiden Künsten zu befolgenden Gesetze, besonders in Rücksicht auf die ihnen zur Erfüllung ihrer Bestimmung zu Gebote stehenden Mittel, geht Lessing, wie immer, von bestimmten einzelnen Fällen aus. Hier sind es wehklagende, schreiende Helden. Auf solche hatte ihn Sophokles gebracht. Der Philoktet dieses Dichters klagt, jammert und schreit auf der Bühne. Dasselbe thut in poetischen Schilderungen Laokoon, jener unglückliche trojanische Priester, der, weil er die Troer vor dem unheilschwangern hölzernen Rosse gewarnt, mit seinen Söhnen von Schlangen, welche die Götter senden, getödtet wird. Von den Ungeheuern umwunden, sagt Virgil, erhebt er ein entsetzliches Geschrei zu den Sternen. Aber in der berühmten Gruppe aus dem Alterthum, welche diese Begebenheit bewunderungswürdig darstellt, zeigt die Oeffnung des Mundes nach Winckelmanns Beschreibung nicht die eines schrecklichen Geschreies, sondern vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Woher nun diese Abweichung in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die beiden Künste? fragt Lessing und antwortet: **) Die Poesie der Griechen ließ ihre Helden

*) 6, S. 374. **) 6, S. 377 ff.

schreien, weil dieses Volk sich keiner menschlichen Schwachheit schämte, Höflichkeit und Anstand ihm nicht, wie der heutigen Welt, Geschrei und Thränen verboten. Aber das höchste Gesetz der bildenden Künste war ihnen die Schönheit. Mit dieser war der körperliche Schmerz in aller seiner entstellenden Heftigkeit nicht zu verbinden. Das Schreien würde das Gesicht auf eine ekelhafte Weise entstellt haben; der Künstler mußte es also in Seufzen mildern, wodurch er eine Bildung hervorbachte, die Mitleid einflößt, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigt. Es gibt aber auch noch eine andere Ursache, warum der bildende Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen muß. Nämlich diese: da er von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick brauchen kann, kann dieser Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden. Das aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Diesen Vortheil hat aber kein Augenblick weniger als die höchste Staffel des Affects, denn über ihn geht nichts.

So leitet Lessing seine Untersuchung ein. Er bricht sie ab, um sie noch auf verschiedenen andern Punkten wieder zu beginnen, von denen aus er Wege verfolgt, die ihn zu demselben Ziele führen, welches in folgenden Hauptsätzen besteht. Die Gegenstände der Malerei können sich nur neben einander im Raume entwickeln, die der Poesie nur nach einander in der Zeit. Die Malerei kann also nur das zu gleicher Zeit Bestehende,

das Coexistente, darstellen, sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen: die Poesie hingegen kann nur eigentliche auf einander folgende Handlungen, das Successive, schildern; nur in sofern die Handlungen nicht für sich selbst bestehen können, sondern Körpern anhängen müssen, schildert die Poesie auch Körper. Die Praxis Homers, fügt Lessing hinzu, bestätigt dies vollkommen. Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen. Will er uns z. B. zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt. Ja, ein von Homer beschriebener Gegenstand, durch welchen man am meisten zeigen zu können glaubte, daß er körperliche Gegenstände, wie sie sich neben einander im Raume befinden, male, der Schild des Achilles, muß unserm Autor als ein Beweis seiner Behauptung dienen. Er zeigt vortrefflich, daß der alte Sänger den Schild nicht als einen fertigen, vollendeten beschreibt, sondern als einen werdenden. Er hat also das Coexistirende seines Gegenstandes in ein Successives verwandelt und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung gemacht. So hat demnach jede der beiden Künste etwas vor der andern voraus, etwas wo die andere sie ihrer Natur nach

nicht erreichen kann, und jede wirkt am reinsten, sichersten und anziehendsten, wenn sie nicht in das Gebiet der andern hinüberschweift.

Man hat gegen diese Lessingschen Sätze Manches eingewandt, und es mag sein, daß sie in gewissen Fällen Modificationen erleiden können. Im Großen und Ganzen aber wird es bei den Grenzen der beiden Künste, wie sie Lessings ungemeiner Scharfsinn gezeichnet hat, wohl sein Bewenden haben. Wie fruchtbar und praktisch aber diese Einsicht sich erwies, geht daraus hervor, daß sie dem verbreiteten Geschmack an der beschreibenden Poesie in Deutschland ein Ende machte, oder ihn doch auf ein äußerst geringes Maß zurückführte. Wir haben hier ein Beispiel von der Einwirkung Lessings auf das Urtheil in Betreff einer ganzen Gattung und von der einleuchtenden und schlagenden Weise, wie er diese Einwirkung erreichte.

Der Titel des Laokoon verheißt außer dem eigentlichen Gegenstand „beiläufige Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“. Die Vergleichung der Gattungen bringt den Autor, dem immer die reichste Fülle eigener Wahrnehmungen zu Gebote steht, von selbst auf solche Erläuterungen. Durchaus tritt uns die seltenste Durchdringung großer Anschauungen und streng logischer Beweisführung entgegen. An einem Gegenstand, über den er sich noch nicht hatte vernehmen lassen, machte der Autor hier die unwiderstehlich anziehende und fesselnde Gewalt seiner großen Methode und seiner Darstellungskunst geltend.

Kein Wunder daher, daß er durch dieses Werk eine hohe Stufe in der Achtung und Bewunderung der Zeitgenossen erstieg. Von da rechnete man ihn zu den ersten Geistern der Nation. Herder, der einige Jahre nachher seine kritischen Wälder schrieb, deren ersten Band oder erstes Wäldchen er Zweifeln und Einwendungen gegen den Laokoon widmete, theilt nichts desto weniger diese Bewunderung. „Es ist", heißt es gleich im Eingang, „ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen geschäftig gewesen." *) Treffend sagt er nachher von der Schreibart des Buches: „Sie ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Product der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes — sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden." **) Und indem

---

*) Kritische Wälder. Ausg. v. 1769. 1, S. 7.

**) A. a. O. S. 14 f.

er Lessing und Winckelmann einander gegenüberstellt: „Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Stils erstreckt sich dieser Unterschied zwischen beiden: Winckelmann der Künstler, der gebildet hat, Lessing der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst; dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein munterer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist." *) Ein solches ganz demonstratives Buch, das sich immer einzig und allein an den überlegenden und zerlegenden Verstand zu wenden scheint, ein Poem zu nennen, macht dem feinen, durch die äußere Hülle und Form in die innere Beschaffenheit dringenden Sinne Herders eben so viele Ehre, als dem Autor, zu dessen Preise es gesagt ist.

Ueber den Eindruck, den das Buch auf die strebende Jugend machte, muß man Goethe hören. „Es war", sagt er in seinem Leben, „ein höchst willkommener Lichtstrahl, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete. — Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen des herrlichen Gedankens (welcher den Unterschied der bildenden und Redekünste klar machte); alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst." **) Dieser gewichtigen Anerkennung des großen

*) A. a. O. S. 15.
**) Werke 25, S. 162.

Einflusses, den der Laokoon übte, wird dadurch an Bedeutung nichts genommen, daß Goethe sich später gegen die allgemeinen Schlußfolgerungen Lessings wandte und das Darstellungsgebiet der bildenden Kunst weiter ausgedehnt wissen wollte.

Von durchaus anderer Art und Absicht ist das zweite, bald nach der Erscheinung des Laokoon geschriebene Werk Lessings archäologischen Inhalts, die antiquarischen Briefe. Es behandelt die Steinschneidekunst der Alten und enthält die gründlichsten Untersuchungen über verschiedene, diesen Zweig der alten Kunst betreffende Gegenstände, über die Technik der Meister, über die Arten und die Natur der Steine, in die sie schnitten. Nun läßt sich bei allen Lessingschen Erörterungen schon im Voraus annehmen, daß sie eine polemische Seite haben; es ist ja sein Grundsatz, daß ein kritischer Schriftsteller damit anfangen muß, sich Jemand zu suchen, mit dem er streiten kann. In den antiquarischen Briefen aber ist die Polemik nicht bloß das einleitende, sondern das wesentliche Element, gegen welches der positive Inhalt, so belehrend und dankenswerth er auch ist, ganz zurücktritt. Diese, obschon gegen einen und denselben Mann, den Hallischen Philologen Klotz, gerichtete Polemik ist dem Wesen nach eine doppelte.

Zuerst betrifft sie ein damals eben erschienenes Buch desselben, „Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke“. Lessing weiset mit erschöpfender Gründlichkeit die Oberflächlich-

keit und Unzuverlässigkeit dieser Schrift nach. Der Autor, sagt er, hat mit dem Tone eines seine Sätze als selbstgefundene vortragenden Mannes in der That nur Winckelmann, Lippert und andere Schriftsteller über seinen Gegenstand ohne Wahl und Prüfung unverschämt ausgeschrieben, und in der Eilfertigkeit, mit der er seine Zusammenstoppelung abgefaßt, hat er Beweise der gröbsten Unkenntniß gegeben, ja, er hat die Autoren, die er geplündert, öfters gar nicht verstanden.*) Und wie hart diese Urtheile auch lauten mögen, die ausführlichen Nachweisungen, durch welche sie belegt sind, beweisen, daß sie nicht übertrieben sind. Nicht günstiger lautet Lessings Urtheil über Klotzens Darstellung und Schreibart. Seine gemeinen, schwankenden und falschen Gedanken, sagt er, sind in einem pomphaften und doch sehr lendenlahmen Stile vorgetragen.**) „Das Schielende ist der eigentliche Charakter des Klotzischen Stils, und es steht in keines Menschen Macht von einer Sache, die er nicht versteht, anders als schielend zu sprechen.“ ***)

Auf diesen gegen den Inhalt jenes Buches gerichteten Kampf folgt am Schlusse des zweiten Bandes ein anderer, der zwar nur als ein Anhang zu den antiquarischen Briefen erscheint, aber die Polemik, welche den eigentlichen Gegenstand derselben bildet, an litterarischer Bedeutung und Wirksamkeit bei weitem

*) 8, S. 44; vgl. 12, S. 196.
) 8, S. 48. *) 8, S. 36.

übertrifft. Sie hat es nicht mit dem ohne alle eigenthümlichen Gedanken, ohne Studium, Einsicht und Beruf über archäologische Gegenstände schreibenden, sondern mit dem sich zum obersten Richter in der schönen Litteratur Deutschlands aufwerfenden Klotz zu thun. Es gab dieser nämlich zwei kritische Zeitschriften heraus, eine in lateinischer, eine in deutscher Sprache, die letztere unter dem Titel: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. „Ungeachtet er hier", sagt Lessing, „Frevel beging, deren ein einziger hinreichend sein müßte, auch den besten Criticus der öffentlichen Verachtung so auszusetzen, daß er sich in seinem Leben nicht wieder unterstünde, seine Stimme hören zu lassen, gelang es Herr Klotzen, sich einen Anhang zu erschimpfen und einen noch größern, sich zu erloben. Besonders hatte er einen Schwarm junger aufschießender Scribler sich zinsbar zu machen gewußt, die ihn gegen alle vier Theile der Welt als den größten, außerordentlichsten Mann ausposaunten." *) „Wer ist er denn aber, der Herr Klotz, der sich aufwirft, über einen Klopstock und Moses und Ramler und Gerstenberg Gericht zu halten?" **) „Was hat unsere Sprache von ihm erhalten, worauf sie gegen andere Sprachen stolz sein könnte? Stolz? was sie sich nur nicht schämen dürfte, aufzuweisen!" ***) Dann geht er auf die Mitarbeiter über. „Ich frage nicht", sagt er, „wer sie sind. Sie wollen unbekannt sein, und ich denke, sie werden es bleiben. — Sie mögen

*) 8, S. 203. **) 8, S. 204. ***) 8, S. 205.

Professores oder Studenten, Candidaten oder Pastores sein, — alles das ist eines, wie das andere. Nicht aus dem, was sie sind, laßt uns beurtheilen, was sie schreiben: sondern aus dem, was sie schreiben, laßt uns urtheilen, was sie sein sollten. — Wahrlich, keiner von ihnen sollte Professor sein, wenigstens nicht Professor in den schönen Wissenschaften. Alle sollten sie noch Studenten und fleißige, bescheidene Studenten sein. Denn welcher von ihnen verräth im geringsten mehr Kenntnisse, gründlichere Einsichten, als jeder angehende Student haben sollte? — Schale, platte Wäscher sind sie alle; keiner hat auch nicht einmal seinen eigenen Ton; alle schreiben sie ein Deutsch, das nicht kraftloser, dissoluter sein kann. — Endlich, das stinkende Fett, womit diese Herren ihre kritischen Wassersuppen zurichten! Auf jedem von ihnen ruhet der Geist ihres verschwärzenden Herausgebers siebenfältig; und wenn jemals die Unart elender Kunstrichter zur Mißbilligung und Verspottung des Schriftstellers die Züge von dem Menschen, von dem Gliede der bürgerlichen Gesellschaft zu entlehnen, einen Namen haben soll, so muß sie Klotzianismus heißen." *)

Und auf dieses viel Schlimmere noch als alle Stümperei und unverschämte Anmaßung der Klotzischen Schule, auf diese Einflechtung der beschimpfendsten, das Privatleben des Autors betreffenden Persönlichkeiten in die Beurtheilung seines Buches, zielt Lessing, wenn

*) 8, S. 205 f.

er in den vorher angezogenen Worten von Freveln, die Klotz begangen hat, spricht.

Man hat später finden wollen, daß er in seiner Bestreitung der von Klotz über den eigentlichen Gegenstand des Buches vorgetragenen Sätze hier und da etwas zu weit gegangen, daß er ihm zuweilen Unrecht gethan habe. Es kann sein. Aber einem Schriftsteller gegenüber, der durch angenommene Kennermiene den Unerfahrenen täuscht, kommt es auf das Recht im Großen und Ganzen an, und dies ist unbedenklich vollkommen auf Lessings Seite. Auch den Ton kann man nicht milder wünschen. Er ist allerdings höhnisch und bitter. Aber nach der von Lessing aufgestellten Tonleiter soll er eben das erstere sein gegen den Prahler und das letztere gegen den Cabalenmacher. Und wer ist Beides je gewesen, wenn es Klotz nicht war? Er steht noch tiefer als der Cabalenmacher. Wir wissen von ihm, daß er zuweilen Bücher in seinen eigenen Zeitschriften lobte und in fremden anonym hämisch verlästerte. Solcher Bosheiten und niedrigen Kniffe war der Mann fähig.

Jener so wohlberechnete Ton und die ungemeine Gründlichkeit in der Nachweisung der zahllosen Irrthümer thaten die Wirkung, welche Lessing von ihnen erwartete. Mit dem einen Schlage waren Klotzens Ruhm und Ansehen dahin. Einige seiner Anhänger schimpften noch einige Zeit auf den Vernichter ihres Patrons, verstummten aber auch bald. Es gibt in der ganzen Litteraturgeschichte wenige so vollständige Erfolge.

Nun werden hier aber Manche wohl dieselben Fragen aufwerfen, die ich vorher Lesern der Litteraturbriefe in Bezug auf Dusch und ähnliche Pfuscher in den Mund legte. Waren dieser Klotz und seine Rotte einer solchen Polemik auch werth? Sollte Lessing sie nicht so unter sich gehalten haben, um ihnen gar nicht die Ehre eines Streites anzuthun? Die Antwort wird eine doppelte sein. Einmal will Lessing gar nicht jene Leute allein treffen; es liegt ihm am Herzen, jedes ähnliche Beginnen zu strafen, Alle, die ohne umfassende Kenntnisse, ohne gründliche Studien und Befähigung sich zu Kunstrichtern aufwerfen. Gründlichst war ihm das Dilettantenwesen, was man heute Litteratenthum nennt, zuwider; er hielt es für höchst verderblich. Und dann glaubte er, es sei seine Pflicht, den Kampf auf sich zu nehmen, weil es kein Anderer that.

Es gab Schriftsteller unter den Zeitgenossen, die von der Elendigkeit Klotzens und von dem Schaden, den sein angemaßtes Richteramt anstiftete, vollkommen überzeugt waren. Aber sie waren zu bequem und zu furchtsam, mit einem Manne von seinem Ansehen anzubinden. Wie wir es denn nicht bloß damals finden, daß eine solche Gesinnung litterarischen Unfug fortwuchern läßt. Lessing dachte anders. Mit rücksichtslosem Muthe entlarvte er den Gefürchteten, ohne der Unannehmlichkeiten, die es ihm zuziehen konnte, zu achten. Und so war er denn auch bei diesem Kampfe nicht bloß mit dem Verstande, sondern auch mit dem Herzen, mit der ganzen Gesinnung.

Uebrigens beendete er die Fehde gegen Klotz mit den antiquarischen Briefen nicht. Eine der feinsten seiner kleinen Schriften unter dem Titel: „Wie die Alten den Tod gebildet", ist gleichfalls aus der Bestreitung einer Behauptung Klotzens hervorgegangen. Und in seinem litterarischen Nachlasse begegnen wir den Anfängen mehr als einer gegen ihn gerichteten Schrift.

Wir kommen jetzt zu Lessings litterarisch-kritischer Thätigkeit an dem letzten Orte, wo er lebte und wirkte, in Wolfenbüttel. Er eröffnete sie in sehr bedeutender Weise durch eine Schrift, in der er der Welt Nachricht gab von einem höchst glücklichen, gleich nach dem Antritt seines Bibliothekar-Amts gemachten Funde. Die Schrift führt den Titel: „Berengarius Turonensis, oder Ankündigung eines wichtigen Werkes desselben, wovon in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel ein Manuscript befindlich, welches bisher völlig unbekannt geblieben."

Berengar, im elften Jahrhundert Vorsteher der Domschule zu Tours, war einer der gelehrtesten und scharfsinnigsten Geistlichen seiner Zeit, ein trefflicher, unabhängiger Denker. Diese Unabhängigkeit zeigte er in der Lehre vom Abendmahl, die er vortrug. Sie wurde auf mehreren Kirchenversammlungen als irrgläubig verworfen; er selbst, deswegen als Ketzer fanatisch verfolgt, hatte es nur der Gunst des Pabstes Gregor VII. zu danken, daß er in einem hohen Alter ruhig sterben konnte.

Es war in der Lebens-Geschichte, wie in den Meinungen Berengars Manches dunkel und zweideutig, da man beides nur durch die Schriften der Gegner kannte. Denn die der Ketzer selbst hat die Kirche, so weit ihre Herrschaft reichte, immer möglichst beseitigt und vertilgt. Das einzige Exemplar eines Werkes von Berengar, welches sich, soviel man weiß, erhalten hat, ist das von Lessing in der Wolfenbüttler Bibliothek entdeckte, und schwerlich würde auch dieses dem Schicksale der Vernichtung entgangen sein, wenn der Besitzer nicht die Vorsicht gebraucht hätte, es im Anfang und am Ende zu verstümmeln, und dadurch, da es nun ohne Titel war, den Augen sei es der Neugierde, sei es fanatischer Zerstörungssucht zu entziehen. Den Lessingschen wurde es aber dadurch eben so wenig entzogen, als alle angewandte Vorsicht des ehemaligen Besitzers, um den Verfasser in Geheimniß zu hüllen, den Namen desselben der Spürkraft Lessings verbarg. Er errieth sofort, daß es Niemand anders sein konnte, als Berengar. Dieses aufgefundene Werk über die Abendmahlslehre ist wahrscheinlich das wichtigste, welches er überhaupt geschrieben hat. Er klagt darin über die ungerechte, grausame Behandlung, die er erfahren, und weist die Angriffe des berühmtesten und eifrigsten seiner Gegner, des Lanfrancus, Erzbischofs von Canterbury, durch gründliche Widerlegungen zurück. Daß hierdurch die nähere Kenntniß eines sehr wichtigen Punktes in der Entwickelungsgeschichte der Abendmahlslehre gewonnen wird, mag

immerhin nur den Kirchenhistoriker interessiren; auch das wohl diesen nur, daß man hier einmal einen als Irrlehrer verurtheilten Dogmatiker des Mittelalters durch seine eigene Darstellung kennen lernt. Beides macht aber jedem die große wissenschaftliche Bedeutung der Entdeckung Lessings anschaulich. Sofort ist er auch auf diesem Gebiete wieder vollkommen zu Hause. Mit einer litterarisch-kirchenhistorischen Gelehrsamkeit, die auch dem, der sein Leben diesem Fache gewidmet, Ehre machen würde, zieht er die Ergebnisse aus seinem Funde, und mit jenem wunderbaren Scharfblick, der überall, wohin er sich richtet, die Nebel durchdringt, weiset er nach, welcher Unwahrheiten sich schon Lanfrancus gegen den edlen Berengarius schuldig gemacht, und durch welche Fälschungen und Verdrehungen spätere Schriftsteller sein Bild zu entstellen bemüht gewesen sind. In dem Sinne, in welchem Lessing die Jugendaufsätze zur Abwehr falscher Anklagen Rettungen genannt hatte, kann man auch seinen Berengar ihnen beizählen, und die Schrift über ihn die großartigste und bei weitem bedeutendste Lessingsche Rettung nennen.

Wenn es ein Zufall war, der unsern Autor auf Untersuchungen ausgehen ließ, bei denen ihm das Werk Berengars in die Hände kam; so war es doch ein auf sein ferneres Geistesleben so einflußreicher Zufall, daß wir ihn eine Schickung nennen dürfen. Denn Forschungen, die in die Theologie einschlagen, hatten wegen ihrer nahen Beziehung zu den theuersten

Interessen des Menschen ihn allerdings längst beschäftigt; seitdem ihm aber der Berengar Anlaß gegeben hatte, aus der Geschichte christlicher Dogmen ein besonders angelegentliches und gründliches Studium zu machen, übte die Theologie eine noch viel größere Anziehungskraft auf ihn als früher. Lebhafter als je knüpfte sein rastlos forschender Geist daran Fragen von dem Einflusse der Lehren des Christenthums auf die Menschheit im Ganzen und auf die Entwickelung des Einzelnen und über das Verhältniß dieser Lehren zur Wissenschaft.

Diese rege Theilnahme an der Theologie zeigt sich bald nach dem Berengar in den Beiträgen „zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel", die er seit dem Jahre 1773 in einer Reihe von Bänden herausgab. Er hielt es für seinen Beruf als Bibliothekar, diese Schätze nicht bloß zu hüten, sondern gemeinnützig zu machen. Die Beiträge enthalten theils bis dahin ungedruckte, theils gedruckte Stücke, die letzteren, wenn sie ganz oder theilweise so unbekannt waren, wie ungedruckte Schriften, einige vollständig, andere nur in Auszügen, oder in Nachweisungen ihres Inhalts. Vieles von dem, was Lessing hier Schätze nennt, wird Manchem sehr geringfügig und der Herausgabe unwerth erscheinen. Aber Lessing hielt ja, wie wir wissen, nichts für werthlos in der Litteratur, was zur Ergänzung oder Berichtigung einer überlieferten Thatsache oder zur Hinwegräumung eines

Irrthums dienen konnte. Wir haben ihn ja sagen hören: „Wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebet." *) Wer aber dennoch an einem guten Theil der hier behandelten Gegenstände keinen Antheil zu nehmen vermag, der halte sich an die Form und Untersuchungskunst in den von Lessing hinzugefügten Einleitungen, Erläuterungen und Anmerkungen.

Indeß sind unter den Beiträgen einige, die auch durch ihren Inhalt großes Interesse in Anspruch nehmen. Da sind denn auch Lessings eigene Zugaben die bedeutendsten. Von dieser Art treten im ersten und zweiten Beitrag zwei Aufsätze theologischen und kirchengeschichtlichen Inhalts entschieden hervor. Sie liefern den Beweis von dem, was ich eben sagte, daß Lessing damals den Forschungen auf diesem Gebiete mit besonderm Ernst und Eifer oblag.

Doch erregten diese Untersuchungen wohl nur unter den Gelehrten ein größeres Interesse. Ein desto lebhafteres dagegen nahm das Publicum weiterer Kreise an theologischen Aufsätzen, welche der dritte und die folgenden Beiträge brachten. Es sind die unter dem Namen der „Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten" viel besprochenen feindseligen Angriffe auf das alte und das neue Testament, auf Judenthum

*) 8, S. 211.

und Christenthum. Sie wollen die Religion des alten Testaments aus selbstsüchtigen Absichten der Priester, die des neuen aus dem verunglückten Versuch, ein weltliches Reich zu stiften, ableiten. In diesem zweiten Punkt geht der Verfasser so weit, den Charakter und die Reinheit der Absichten des Stifters der christlichen Religion, seiner Jünger und Apostel zu verdächtigen. Das Fragment, welches sich bis zu dieser äußersten Behauptung versteigt, hat Lessing zwar nicht in den Beiträgen, sondern besonders herausgegeben, aber doch als aus derselben Quelle, das heißt aus den Handschriften der Wolfenbüttelschen Bibliothek stammend, bezeichnet.

Zu diesen konnten alle jene Fragmente freilich nur in so fern gerechnet werden, als der Bibliothekar Lessing eine Abschrift derselben besaß. Er stellte sie aber zu diesen Handschriften, weil er das Publicum von der Spur des wahren Verfassers ablenken wollte. Doch ist dieser nicht unbekannt geblieben, und was anfangs nur vermuthet wurde, ist später zweifellos erwiesen, nämlich daß es der damals seit ungefähr zehn Jahren verstorbene Hamburger Professor Reimarus war. Dieser Gelehrte hatte sich durch philologische und philosophische Arbeiten einen nicht unbedeutenden Namen erworben. Unter seinen Schriften hatte eine, „die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion" betitelt, großen Beifall und weite Verbreitung gefunden. Die natürliche Religion oder der Deismus, welche Reimarus darin nachdrücklich und warm empfiehlt,

war nach seiner Ueberzeugung nicht nur eine vollkommen befriedigende, sondern die allein wahre Religion. Um dies darzuthun, bedurfte es einer Widerlegung der dem Deismus entgegenstehenden positiven oder geoffenbarten Religionen, besonders des Christenthums; und, insofern das neue Testament sich auf das alte bezieht, auch des Judenthums. Aber mit einer solchen Widerlegung öffentlich aufzutreten, hielt Reimarus nicht für angemessen; er wollte es weder mit seinem Namen noch ohne ihn; er begnügte sich, seine Gründe schriftlich aufzusetzen, und weil er es im Stillen that, that er es mit um so geringerer Zurückhaltung, ja, für das, was ihm als das Heil der Menschheit galt, verblendet eingenommen, sogar mit einem gewissen Fanatismus. Lessing aber, der jede Verheimlichung von Meinungen haßte, theilte große Abschnitte aus der Handschrift mit und nannte sie in Bezug auf das Ganze Fragmente. Was den Werth derselben betrifft, so kann man dem Verfasser Scharfsinn und Gelehrsamkeit nicht absprechen, es gebricht ihm aber an Tiefe der Auffassung, historischem Sinn und der Fähigkeit, sich in den Geist, den Sinn und die Vorstellungsweise früherer Zeiten zu versetzen.

Dennoch, und trotz einer Fluth von Gegenschriften, in welchen die auf's äußerste gereizten Gottesgelehrten die Sache des Christenthums eifrig vertheidigten, stürzten die Angriffe des Ungenannten viele Gemüther in bedenkliche Zweifel. Man erzählt, daß Studirende der protestantischen Theologie auf deutschen Universitäten

darüber an ihrem Berufe irre wurden und ihn mit einem andern vertauschten, weil sie Lehren, von deren Wahrheit sie nicht mehr überzeugt waren, nicht mit gutem Gewissen überliefern könnten. Noch weit größer und ausgebreiteter war der Eindruck der Fragmente auf das Laienpublicum. Man kann sich darüber nicht wundern, wenn man die Stimmung erwägt, welche die sich leicht einschmeichelnden Argumentationen der englischen Freidenker und die scharf eindringenden Spöttereien der französischen Schöngeister in der deutschen Lesewelt hervorgebracht hatten. Die Zuversicht der Ueberzeugung, die da glaubt, ohne vorher zu untersuchen und zu prüfen, hatte abgenommen; der Zweifel hatte sich immer mehr verbreitet. Man dachte, diese Stimmung zu bekämpfen, wenn man dem wankenden Glauben durch das Wissen und Erkennen eine Stütze gab. Es wurde Mode, Bücher zu schreiben, in welchen die Wahrheit des Christenthums durch Beweise, welche man Vernunftgründe nannte, dargethan werden sollte. Herzlich gut waren sie gemeint, diese Schriften, ihre breite Redseligkeit sollte ihnen Popularität verschaffen, da sie aber weder scharf, noch tief waren, konnten sie keine Ueberzeugung bewirken. Die Rechtgläubigkeit, welche zu diesen Stützen griff, bewies nur, daß sie selbst in ein bedenkliches Schwanken gerathen und mattherzig geworden war. Wenig verfingen auch die schwungreichen Versuche der Klopstockschen Muse, durch staunende Bewunderung der Allmacht Gottes und empfindungsselige Verherrlichung der Erlösung dem

gläubigen Christenthum Verehrer zu erhalten, oder schon abgefallene wieder zu gewinnen. Die Stimmung vieler Menschen blieb ihm entfremdet, und da nun die Fragmente erschienen, glaubten sie darin die gründlichste Bestätigung ihrer Meinungen zu finden.

Desto emsiger und thätiger waren die Federn jener theologischen Bekämpfer des Ungenannten, und noch mehr fast als gegen diesen richteten sie ihr erzürntes Schelten gegen seinen Herausgeber, weil er so gefährliche, Seelen vergiftende Behauptungen an's Tageslicht gebracht habe. Keiner warf ihm dies mit so vieler Heftigkeit vor als der Hamburgische Hauptpastor Goeze, der sich vor allen Andern zum Ankläger Lessings und zum Vertheidiger des Christenthums berufen glaubte, aber das Unglück hatte, durch diesen Streit als Repräsentant eines beschränkten, hochmüthigen und streitsüchtigen Buchstabenglaubens berüchtigt und sprichwörtlich zu werden. Er hatte daher auch in diesem Kampfe am meisten die Streiche der Zuchtruthe Lessings zu empfinden, der hier wiederum mit seiner ganzen bewundernswerthen polemischen Ausrüstung in's Feld rückte. Wenn Goeze sich aus freien Stücken diesem Geiste, diesem Feuer, diesem schlagenden Witze, dieser unerschöpflichen Mannigfaltigkeit unerwarteter Wendungen bloßgestellt hatte, so konnte er sich nicht beklagen, wenn die Folgen davon über ihn kamen.

Im vollsten Gegensatze mit der Meinung, welche die Herausgabe der Fragmente zu einem sträflichen Vergehen am Heiligsten stempeln wollte, hielt Lessing

sie von seinem Standpunkte aus für Pflicht: für Pflicht, wenn sie auf Wahrheit, und nicht minder, wenn sie auf Irrthum beruhten. Es gehörte ja zu den Grundprincipien seiner Kritik, den Weg zur Wahrheit durch Widerlegung des Irrthums zu suchen. So sollte denn auch die Herausgabe der Fragmente eine gründliche Untersuchung veranlassen, welche Kraft und Bedeutung ihren Angriffen inwohne. Konnten sie siegreich abgewiesen werden, so mußte die Sache des Christenthums gewinnen. Daß dies seine Absicht bei ihrer Herausgabe gewesen, erklärt er selbst an mehreren Stellen rund und unzweideutig. So gleich im Eingange des ersten einer Reihe fliegender Blätter, die er „Anti-Goeze" überschrieb. „Eben darum zog ich den Ungenannten an das Licht, damit ihn recht viele prüfen, recht viele widerlegen könnten. Ich hoffe auch, er wird noch Zeit genug unter die rechten Hände kommen, unter welchen er mir noch nicht zu sein scheinet: und sodann glaube ich wirklich der christlichen Religion durch seine Bekanntmachung einen größern Dienst erwiesen zu haben, als Sie, mit allen Ihren Postillen und Zeitungen." *) Und an einem andern Orte: „Ich wüßte in der Welt nichts, was mich bewegen können, mich lieber mit den Handschriften des Ungenannten, als mit fünfzig andern abzugeben, die mir weder so viel Verdruß noch so viel Mühe machen würden: wenn es nicht das Verlangen wäre, sie so

*) 10, S. 166.

bald als möglich, sie noch bei meinen Lebzeiten widerlegt zu sehen. — Bei Gott! die Versicherung dieses Verlangens, weil ich bis itzt noch wenig Parade damit machen wollen, ist darum keine leere Ausflucht." *)

Und sie dafür zu halten, ist in der That kein vernünftiger Grund vorhanden. Wenn schon damals Manche gemeint haben, und auch wohl noch heut zu Tage Einer meint, Lessing habe der Welt die Fragmente übergeben, um durch sie den Sturz des Christenthums fördern zu helfen, so ist das geradezu absurd und beweist nur, daß die also Meinenden keine Ahnung von Lessings wahrem Wesen und Streben haben. „Wie?" — ruft er an dem ersten der angeführten Orte mit Recht aus, „weil ich der christlichen Religion mehr zutraue, als Sie, soll ich ein Feind der christlichen Religion sein? Weil ich das Gift, das im Finstern schleichet, dem Gesundheitsrathe anzeige, soll ich die Pest in das Land gebracht haben?" **) Darum brachte ihn eben jene Bezichtigung, die er als eine Anschwärzung seines sittlichen Charakters betrachtete, außerordentlich auf. Daher und weil er auch seinen Ungenannten in einer Weise angegriffen sah, die er für unwissenschaftlich und unwürdig hielt, kam in diesem Streite, wie man nicht leugnen darf, in seine Polemik theilweise eine Bitterkeit, die in seinen früheren Kämpfen

*) 10, S. 205 f.

**) 10, S. 167.

bei aller ihrer Strenge und Rücksichtslosigkeit nicht anzutreffen ist.

Es mußte ihn wohl tief verletzen, seinen Versicherungen, wie er das Verhältniß der Angriffe des Ungenannten zur Religion der Gläubigen betrachte, keinen Glauben beimessen zu sehen. Schon bei der Bekanntmachung einer Reihe der Fragmente im vierten Wolfenbüttelschen Beitrage hatte er gesagt: „Wie vieles läßt sich noch auf alle diese Einwürfe und Schwierigkeiten antworten! Und wenn sich auch schlechterdings nichts darauf antworten ließ: was dann? Der gelehrte Theolog könnte am Ende darüber verlegen sein; aber auch der Christ? Der gewiß nicht. Jenem höchstens könnte es zur Verwirrung gereichen, die Stützen, welche er der Religion unterziehen wollen, so erschüttert zu sehen; die Strebepfeiler so niedergerissen zu finden, mit welchen er, wenn Gott will, sie so schön verwahrt hatte. Aber was gehen dem Christen dieses Mannes Hypothesen und Erklärungen und Beweise an? Ihm ist es doch einmal da, das Christenthum, welches er so wahr, in welchem er sich so selig fühlet." *) Und mit diesen Worten hatte er eine Anzahl von Sätzen eingeleitet, die er den Behauptungen seines Fragmentisten entgegenstellt, Sätze, die schon allein zum Beweise dienen können, daß er mit diesem bei weitem nicht in allen seinen Einwürfen gemeinschaftliche Sache machen wollte.

Von andern aber sagt er allerdings, daß sie

*) 10, S. 9 f.

ihn „verlegen und unruhig machten," und daß er „hier und da auf tausend Meilen keine Antwort sehe." *) Er leugnet dies eben so wenig, als er Anspruch darauf macht, einer von jenen Christen zu sein, die sich „ohne Hypothesen, Erklärungen und Beweise im Besitze des Christenthums selig fühlen." Ein gläubiger Christ war er nicht. Der Besitz eines Glaubens, der ein für allemal feststeht und derselbe bleibt, konnte ihn nicht befriedigen, weil ihn keine Art des Besitzes einer abgeschlossenen Ueberzeugung befriedigte. Aber weil er nicht gläubig war, war er darum nicht ungläubig, wenn man unter Unglauben eine Ueberzeugung versteht, an deren Richtigkeit man nicht zweifelt. Sondern, wie ich es schon vorhin sagte, das Verhältniß des Christenglaubens zur Vernunft, der geoffenbarten und positiven Religion zur natürlichen und allgemeinen waren ihm Probleme von der höchsten Wichtigkeit, an denen sich sein mächtig und rastlos arbeitender Geist immer wieder von neuem versuchte, zu deren Verständniß den Eingang zu finden, er immer wieder neue Hebel ansetzte, nicht sonderlich darum bekümmert, ob die auf dem einen Wege gefundenen Ergebnisse vollkommen mit den auf einem andern erzielten übereinstimmten, oder nicht. Was den nicht in Erstaunen setzen wird, der sich gewöhnt hat, bei der Betrachtung Lessings nie aus den Augen zu setzen, wie er das Ringen nach Wahrheit im Verhältniß zum Besitz der-

*) 10, S. 206.

selben auffaßt. Daher wir besonders auf diesem Gebiete bei ihm auf Aeußerungen stoßen, die wie Widersprüche aussehen, im Grunde aber nur mit großer Unbefangenheit hingestellte abweichende Resultate sind, deren Verschiedenheit aus den verschiedenen Methoden stammt, nach welchen die Rechnung gemacht ist. Keines von ihnen will eine entschiedene, letzte Lösung sein; alle wollen Samen der Erkenntniß sein für eine künftige.

Der Fortsetzung und Beendigung mancher in seiner letzten Lebenszeit begonnenen theologischen Arbeiten und Widerlegungen wurde Lessing durch den Tod entrissen; Anfänge und Fragmente davon haben sich in seinem Nachlasse gefunden. Wenn darin eine entschiedene Hinneigung zu der Richtung, welche später die rationalistische genannt worden ist, zu spüren ist, so ist dies nicht sowohl eine stärker gewordene Abwendung von ältern theologischen Auffassungen, als vielmehr eine von den damaligen Säulen und Trägern der Orthodoxie. Diese hatten sich in dem von ihnen unternommenen Kampfe gegen den Fragmentisten so wenig bewährt, die Grundlage, von der sie ausgingen, erschien den Augen Lessings als eine so schiefe und unhaltbare, daß er die Sache des Christenthums, wie er es zu müssen glaubte, ihrem Geiste und ihren Tendenzen nicht mehr anvertraut wissen wollte.

Im Großen und Ganzen aber blieb er nicht in einem Schwanken, aber in einer dem Denkenden nach seiner Meinung ziemenden Schwebe zwischen beiden

Richtungen stehen, und um sich darin zu erhalten, um das rechte Gleichgewicht nicht zu verlieren, vertiefte er sich bald in die eine, bald in die andere Seite, und nahm das Wort bald für die eine, bald für die andere. Nicht als ob diesen Gedanken nicht auch eine Einheit zu Grunde läge. Sie ist das Verhältniß des Christenthums zu den sittlichen Zielen der Menschheit und der Einzelnen einerseits und zu einer besondern Offenbarung andererseits, darum die Frage, ob eine solche Offenbarung nothwendig, und wenn sie es ist, von welcher Art und Bedeutung sie sei. Aber dies ist eben nur ein Ausgangspunkt, von dem aus sich die Wege trennen, um zu verschiedenartigen Betrachtungen des Gegenstandes zu gelangen. Diese Verschiedenheit zeigt sich deutlich in den beiden aus dem theologischen Streite hervorgegangenen Hauptwerken Lessings, die zu den ausgearbeitetsten aller aus seiner Feder geflossenen gehören, in „Nathan dem Weisen" und der „Erziehung des Menschengeschlechts".

Nathan, den wir hier nur als eine große theologische Manifestation zu betrachten haben — als Kunstwerk werden ihm nächstens noch einige Worte zu widmen sein — wird gewöhnlich als eine große Lobrede auf die natürliche Religion betrachtet, als der Ausdruck voller Verwerfung der positiven Religionen, unter welchen die christliche mit besonderer Abneigung behandelt sei. Diese Auffassung findet man theils durch das Stück selbst begründet, theils durch eine Aeußerung des Verfassers. In ersterer Hinsicht beruft

man sich auf die Fabel, deren Erfindung nur auf jenen Zweck passe, und auf die Charaktere. Sind nicht, sagt man, die beiden Personen des Drama's, welche auf der Höhe der schönsten Humanität und Duldung stehen, Nichtchristen? Ruht nicht ihre hohe Sittlichkeit auf einem natürlichen Gottesbewußtsein? Und sind nicht dagegen die im Christenthum Geborenen und Erzogenen unklar, schwach oder selbst lasterhaft und bösartig? Das zweite ist dann eine ausdrückliche Erklärung des Autors über seine Absicht. Dieser schreibt nämlich seinem Bruder: „Diese vergangene Nacht habe ich einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ." Wegen des Inhalts verweist er ihn auf die Novelle des Boccaccio, in der ein Jude sich aus einer ihm vom Sultan Saladin gelegten Schlinge zieht, indem er ihm die Geschichte von den drei Ringen erzählt. „Ich glaube", fügt Lessing hinzu, „eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten." *)

Damit scheint denn jene Ansicht von der Bedeutung Nathans des Weisen gerechtfertigt, und sie ist es auch bis auf einen gewissen Punkt, aber sie erschöpft

---

*) 12, S. 509 f.

diese Bedeutung nicht. Es gibt poetische Werke von großer Gedankentiefe. Man findet in ihnen leicht einen Sinn, den sie in der That enthalten, aber es steckt hinter diesem noch ein anderer, den man erst entdeckt, wenn man recht genau hinsieht und auf jede Andeutung merkt. So verhält es sich auch mit dem Nathan.

Eine andere Aeußerung des Dichters über sein Werk wird uns auf die Spur dieser verborgenen Bedeutung helfen. Sie findet sich in einem in seinem Nachlasse gefundenen Fragment einer Vorrede zu dem Drama: „Wenn man sagen wird“, heißt es hier, „dieses Stück lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volke Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten, und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt: so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben. Denn beides kann auch ein Mensch lehren und zur Absicht haben wollen, der nicht jede geoffenbarte Religion, nicht jede ganz verwirft.“ *) Obschon also auch hier das Hinwegsetzen über alle geoffenbarte Religion stark genug betont war, wird sie doch nicht ganz verworfen. Und welche Geltung der Autor ihr einräumen wollte, darüber gibt das Drama selbst deut-

*) 11, S. 535 f.

liche Winke. In sehr bezeichnender Weise sind diese enthalten in den Veränderungen, welche Lessing mit dem Märchen des Italiäners vorgenommen hat. Bei diesem besitzt der Ring keine besondere Tugend; nur nach einer gültigen Uebereinkunft wird der unter den Söhnen, welcher ihn vorzeigen kann, der Vornehmste. Unser deutscher Dichter aber begabt den echten Ring mit einer geheimen übernatürlichen Kraft,

— — vor Gott
Und Menschen angenehm zu machen, wer
In dieser Zuversicht ihn trug.*) —

Ferner ist der Richter, dessen Entscheidung die um den Besitz des rechten Ringes hadernden Brüder anrufen, ein höchst wichtiger Zusatz Lessings. Er legt ihm die bedeutungsvollen Worte in den Mund:

— — — — — — Eure Ringe
Sind alle drei nicht echt. Der echte Ring
Vermuthlich ging verloren. Den Verlust
Zu bergen, zu ersetzen, ließ der Vater
Die drei für einen machen.

— — — — — Wohlan!
Es eifre jeder seiner unbestochnen
Von Vorurtheilen freien Liebe nach!
Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmuth,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohlthun,
Mit innigster Ergebenheit in Gott,
Zu Hülf'! Und wenn sich dann der Steine Kräfte

*) 2, S. 276 f.

Bei euern Kindes-Kindeskindern äußern:
So lad' ich über tausend tausend Jahre
Sie wiederum vor diesen Stuhl. Da wird
Ein weis'rer Mann auf diesem Stuhle sitzen,
Als ich; und sprechen. Geht! — So sagte der
Bescheid'ne Richter.*)

Nun aber wissen wir aus der vorangegangenen Erzählung, daß der Richter sich in seiner Vermuthung geirrt hat. Einer der Ringe ist wirklich der echte. Diesen wird der weise Mann, der in ferner Zukunft sprechen wird, zu erkennen wissen. Auf die Religionen angewandt: es wird dereinst sich zeigen, welche von ihnen die wahre oder höchste Offenbarung enthalte.

Wenn nun Lessing dadurch, daß er die Christen seines Drama's dem Juden und dem Muselmann unterordnet, schon ein Urtheil über das Christenthum als solches hätte sprechen wollen, würde er hinter der Bescheidenheit seines Richters weit zurück geblieben sein. Ja er würde es gethan haben gegen den klaren Sinn der den Kern des Schauspiels bildenden Erzählung, welcher in der Unzulänglichkeit der Mittel für die Entscheidung liegt. Bis dahin, daß diese durch eine höhere Weisheit erfolgt, soll die Tauglichkeit des Glaubens sich durch die Vorzüge seiner Bekenner an Sittlichkeit und Einsicht bewähren. Wenn nun die Christen des Stücks solche Vorzüge nicht besitzen, folgt daraus, daß ihr Glaube unfähig ist, sie zu erzeugen, oder ihnen gar im Wege steht? Nur das kann das Drama damit

*) 2, S. 280 f.

sagen wollen, daß eben in jener bestimmten Zeit, in jenem bestimmten Lande Repräsentanten des Christenthums, auf die es hätte stolz sein können, nicht hervorgetreten sind, womit der Dichter denn allerdings zu verstehen geben will, daß in seinen Tagen eine solche Zeit wohl wiedergekehrt sein könnte, eine Zeit, in welcher leuchtende Beispiele christlicher Tugenden schwer zu finden seien, wo es gerade unter denen, die sich ihres Christenthums am lautesten rühmen, Leute gebe, die unter redlichen Bekennern anderer Religionen stehen und wohl solche, die dem Bilde des pfäffischen, unduldsamen, verfolgungssüchtigen Zeloten, welchen der Dichter im Patriarchen gezeichnet hat, gleichen. Darin steckt der Possen, welchen Lessing mit dem Drama den Theologen spielen will.

Auch zeigt sich, genau besehen, daß der Abstand zwischen den Vertretern der Religionen so groß nicht ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Nathan ist ganz ideal gehalten, aber der gepriesene Saladin steckt in den Leidenschaften, wo nicht des Muselmanns, doch des Kriegers und Rächers noch tief genug, um alle gefangenen Tempelherren ohne weiteres hinrichten zu lassen; dagegen sind andererseits unter den auftretenden Christen einige, welche dem Glauben, in dem sie geboren sind, alle Ehre machen. Der Klosterbruder mit seiner frommen, in Einfalt des Herzens geübten Tugend, erfüllt die von jenem Richter gestellten Forderungen der Sanftmuth, der Verträglichkeit, des Wohlthuns, der Ergebenheit in Gott, und ist ein Re-

präsentant jener Christen, von welchen unser Autor, wie wir sahen, sagt, daß sie durch die Einwürfe des Fragmentisten nicht verlegen werden und um die Hypothesen der Vertheidiger sich nicht kümmern, weil sie sich in dem Christenthum, wie es da ist, so selig fühlen. Und der im Herzensgrunde so edle Tempelherr ist ganz auf dem Wege, jenen menschlich durchgebildetern Charakteren nahe zu kommen; er hat „im gelobten Lande schon Vorurtheile abgelegt,“ *) Vorurtheile nämlich, welche ihm eine einseitige christliche Erziehung eingeflößt hat. Dort, wo die fromme Raserei, den bessern Gott zu haben, in ihrer schwärzesten Gestalt sich gezeigt, sind ihm die Schuppen vom Auge gefallen. Verblendung und Trübung des Sinnes durch wildauffahrende Leidenschaft können ihn dies vergessen machen, aber nur für einen Augenblick. Sobald sich diese Wogen gelegt haben, kehrt er wieder zurück zu der Ueberzeugung, die Recha ausdrückt, wenn sie sagt:

— — — daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott
So ganz und gar nicht abhängt. **)

Dies ist nach der Lehre des Stücks der höchste Standpunkt; zu einem höhern kann auch der Christ nicht gelangen. Ihr zufolge soll auch er seine Sittlichkeit unabhängig machen nicht vom Gottesglauben, wohl aber von allen Dogmen. Und aus diesem das

---

*) 2, S. 284 f.
**) 2, S. 262.

Drama durchdringenden Gedanken, diesem ethischen Princip, fließt zugleich die Nothwendigkeit einer großartigen Toleranz, welche sein eigentlich praktisches Ziel ist.

Die höchste Stufe, auf welche diese Toleranz gelangen kann, wäre die eines Zustandes, in dem sie mehr sein würde, als eine nur passive, als eine nur Andersglaubende nicht verachtende und verfolgende. Saladin, Nathan und der Tempelherr sind Freunde geworden; sie würden in jedem Augenblick bereit sein, für große Zwecke in Gemeinschaft zu handeln, als ob die Verschiedenheit der Abstammung, der Erziehung, der Gottesverehrung gar nicht vorhanden wäre. Und warum sollte es nicht eine über viele Länder verbreitete Anzahl von Männern geben, welche dieselbe Gesinnung hegen, sich an ihr erkennen und also einen Bund bilden ohne besondere Einrichtungen und Verabredungen?

Dies ist die Idee, welche der ungefähr in derselben Zeit wie Nathan entstandenen Schrift Lessings „Ernst und Falk, Gespräche für Freimäurer," zu Grunde liegt. Die ideale Freimaurerei, welche hier in ihren allgemeinsten Grundzügen gezeichnet wird, ist ein solcher Bund, in dem das Trennende, welches nicht nur in der Verschiedenheit der Religionen, sondern auch der Völker, Staaten, Staatsverfassungen und Stände liegt, aufgehoben ist, dessen Zweck darin besteht, den aus dieser Trennung hervorgehenden Uebeln entgegen zu wirken. Ideal wird diese Freimaurerei der wirklichen

gegenüber zu nennen sein, weil sie, ohne eine bestimmte sich gleich bleibende Form, immer existirt hat und nicht auf den Gesetzen und Formen einer äußerlichen Verbindung, sondern auf dem Gefühl sympathisirender Geister beruht. Außer dem eigenthümlichen Inhalt sind diese Gespräche auch wegen ihrer Einkleidung und Schreibart höchst anziehend. Wir haben in unserer Sprache in der Gattung des philosophischen Dialogs nichts, was sich an Beweglichkeit, Raschheit, Schlagfertigkeit, Unmittelbarkeit mit ihnen vergleichen ließe. Mit ein paar Strichen mimisch gezeichnet, stehen die Unterredner lebendig vor uns. Alles erinnert an den großen Dramatiker, und doch ist auch wieder Alles anders, wie im Drama.

Widerchristlich ist nach den gegebenen Erläuterungen die Tendenz Nathans des Weisen keineswegs, aber auch nicht christlich, eben so wenig wie die Freimaurergespräche. Eine christliche, ja eine apologetische Tendenz sind wir dagegen vollkommen berechtigt der „Erziehung des Menschengeschlechts" beizulegen; denn christlich im eigentlichen Sinne ist doch gewiß eine Darstellung der religiösen Entwickelung des Menschengeschlechts, welche die Dogmen des Christenthums nicht nur als durch die Vernunft zu rechtfertigende hinstellt, sondern ihre Offenbarung auch als eine von ihrer Auffindung durch die Vernunft unabhängige, ja als eine dieser vorangehende, stehen läßt. Lessing gab die erste Hälfte der köstlichen kleinen Schrift im vierten Beitrage 1777 heraus, die zweite erst kurz vor seinem Tode; sie ist

das letzte, was er vollendete. Jene erste Hälfte ist gegen ein Fragment des Ungenannten gerichtet, in welchem dieser behauptet, das Alte Testament könne nicht geschrieben sein, eine Religion zu offenbaren, weil eine der wichtigsten religiösen Grundwahrheiten, die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele und von der Belohnung und Bestrafung unserer Handlungen in einem zukünftigen ewigen Leben, darin nicht enthalten sei. Darauf antwortet Lessing: Offenbarung ist für das ganze Menschengeschlecht, was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen. Wie diese die Kräfte des Zöglings allmählich entwickelt, ihn nach einer gewissen Ordnung und einem gewissen Maße von Stufe zu Stufe führt, weil sie ihm nicht Alles auf einmal beibringen kann; wie der Pädagog in einem Elementarbuch für Kinder wichtige Stücke der Wissenschaft mit Stillschweigen übergeht, weil sie den Fähigkeiten der Kinder, für die er schreibt, noch nicht angemessen sind: so hat Gott gethan bei der Offenbarung für das verwilderte und ungeschliffene israelitische Volk, welches er sich für den Anfang der Erziehung des ganzen Geschlechts ausersehen hatte. Dieses Volkes Blicke gingen noch nicht weiter, als auf das gegenwärtige Leben, auf glückliches oder unglückliches Ergehen auf Erden. Seine Vernunft war den Lehren von der Unsterblichkeit der Seele, von Strafe und Belohnung in einem künftigen Leben noch nicht gewachsen. Daß diese Lehren seinem Elementarbuch, nämlich den Büchern des Alten Testaments, völlig

fremd sind, beweiset darnach wider ihre Göttlichkeit nichts.

In der zweiten Hälfte kommt Lessing auf die zweite Stufe der göttlichen Erziehung, auf die Offenbarungen des Christenthums. — Jedes Elementarbuch ist nur für ein gewisses Alter. Das Kind war ihm entwachsen, ein besserer Pädagog mußte kommen und ihm das erschöpfte aus den Händen reißen. Christus kam und ward der erste zuverlässige, praktische Lehrer der Unsterblichkeit der Seele. Der erste praktische; denn eine innere Reinigkeit des Herzens in Hinsicht auf ein anderes Leben zu empfehlen, war ihm allein vorbehalten. Haben seine Jünger diese große Lehre noch mit andern Lehren versetzt, deren Wahrheit weniger einleuchtend, deren Nutzen weniger erheblich war; so wird zu untersuchen sein, ob nicht selbst diese beigemischten Lehren ein neuer Richtungsstoß für die menschliche Vernunft geworden sind. Und hieran wird vom Autor der Versuch geknüpft, die specifischen Hauptdogmen des Christenthums, welche der gemeinen Auffassung als Geheimnisse erscheinen, philosophisch zu deuten, weil, wie er sagt, „die Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftwahrheiten schlechterdings nothwendig ist, wenn dem menschlichen Geschlechte damit geholfen sein soll. Als sie geoffenbaret wurden, waren sie freilich noch keine Vernunftwahrheiten; aber sie wurden geoffenbaret, um es zu werden.“ *) Solcher

*) 10, S. 325.

Speculationen bedarf der menschliche Verstand als der schicklichsten Uebungen, so lange das menschliche Herz höchstens nur vermögend ist, die Tugend wegen ihrer ewigen glückseligen Folgen zu lieben. Der Verstand will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt sein, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen und diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns fähig macht, die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben. Auf diese höchste Stufe der Reinigkeit und Aufklärung das menschliche Geschlecht zu bringen, ist das Ziel der göttlichen Erziehung. Und diese Zeit der Vollendung, verkündet Lessing, wo der Mensch das Gute thun wird, weil es das Gute ist, wird gewiß kommen; die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums nennt er sie.*)

So haben wir denn hier wieder den ganzen Lessing, den auch in dieser merkwürdigen Untersuchung von jenem Grundprincip seines Denkens, Wollens und Strebens getriebenen Lessing. Auch in den Lehren und Zielen des Christenthums legt er das bedeutsamste Gewicht auf den neuen Richtungsstoß für die menschliche Vernunft, neue Wege zur Wahrheit zu suchen. Gottes Offenbarungen führen und drängen den Menschen auf diese Wege, und ihr letztes, höchstes Ziel ist sittliche Vollkommenheit.

*) 10, S. 327.

Siebente Vorlesung.

Hochverehrte Versammlung!

Die Erfolge des Talents sind die sichersten und entschiedensten, wenn sich zum Bewußtsein der Begabung die Ueberzeugung gesellt, daß ihr Gebiet einer großen, zeitgemäßen, in's Volle und Ganze gehenden Richtung angehört. Dies ist der Fall in der dramatisch-theatralischen Laufbahn Lessings. Wie verschieden sind von der Universität, ja von der Schule her seine und Klopstocks Wege! Dieser widmet seine beste Kraft einer Gattung, welche schon längst keine das Leben unmittelbar berührende Wirkung mehr hatte, für die es nur eine studirte, künstlich erregte Theilnahme geben konnte, und Lessing, wie er nur zu produciren anfing, warf sich auf die Schaubühne.

Um zu beurtheilen, was er hier geleistet hat, werden wir auszugehen haben von dem Zustande des deutschen Theaters, des Urtheils darüber und des Geschmacks daran in der Zeit, wo er auftrat. Da aber

dieser Zustand in nächster Beziehung steht zur Schaubühne anderer europäischer Völker, so will ich vorher einen Blick auf diese werfen, mit kurzer Erörterung einiger Begriffe und Erscheinungen, die uns für unsere ganze folgende Aufgabe zu Gute kommen wird.

Zu gleicher Zeit, am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, beginnt bei den Engländern und Spaniern eine Blüte und Höhe der dramatischen Dichtung, die kein anderes neueres Volk erreicht hat. Bei beiden Nationen herrschte eine bis zur Leidenschaft gesteigerte Lust am Schauspiel, welche ihre großen Dichter anfeuerte und sie auf ihrem Strome emportrug. Diese Liebe ist auf eine bestimmte Art und Form des Drama's gerichtet, welche, theils aus der besondern Volksbeschaffenheit, theils aus dem allgemeinen Charakter der modernen Völker entsprungen, alle Vortheile einer naturwüchsigen Poesie gewähren. So ist ein Nationalgeschmack entstanden, welcher den Erzeugnissen der dramatischen Poesie einen leicht erkennbaren Stempel aufdrückt. Denn einige jener Dichter — zu ihnen gehört Shakspeare — folgten ihm ohne Weiteres, weil ihr eigenes Genie sie zu derselben Richtung führte, und blieben ihm treu, indem sie ihn zugleich erhoben, veredelten und verfeinerten; andere bequemten sich ihm — wenn auch nicht ohne ein gewisses Widerstreben — weil es nun einmal der herrschende Geschmack war.

Eine andere Form erschien diesen Dichtern, in der Theorie wenigstens, als die vorzüglichere, nämlich die antike oder classische: die ihr gegenüberstehende

volkspoetische in ihrer verfeinerten Gestalt pflegt man jetzt die romantische zu nennen. Auf diese sahen die unbedingten Verehrer des classischen Alterthums, zu welchen seit dem funfzehnten Jahrhundert fast alle Gelehrten und der größere Theil der Gebildeten gehörten, wie auf rohe Erzeugnisse eines barbarischen Geschmacks mit Verachtung herab. Sie hielten ihnen die vollkommene ruhige Schönheit, Harmonie und Abrundung der alten Kunstwerke entgegen und verlangten ihre Nachahmung als durchaus mustergültiger Erzeugnisse. Der Erfolg dieser Bestrebungen war ein schwankender, bald größerer, bald geringerer. Es entstand ein Kampf nicht bloß auf dem Gebiete des Drama's, sondern mehr oder weniger auf dem der ganzen Poesie, welcher von dieser Zeit an ihre Geschichte durchdringt und bei jeder Betrachtung derselben die höchste Aufmerksamkeit verdient. Wenn eine der beiden Richtungen schon ganz verdrängt schien, trat sie unerwartet wieder hervor und wußte sich geltend zu machen. Vielfache Wege, zu vermitteln und den großen Gegensatz auszugleichen, wurden eingeschlagen. Bis auf den heutigen Tag ist er ein großer Gährungsstoff geblieben, dieser Gegensatz. Niemand, auf welcher Seite er auch steht, verkennt die ewige Schönheit der antiken Dichtung, niemand die Nothwendigkeit, von ihr zu lernen und sich an ihr emporzurichten. Auf der andern Seite verkennen wohl auch nur sehr Wenige das Recht der neuern Poesie, sich aus sich selbst zu gestalten und sich Formen zu geben. Aber wie jene Mustergültigkeit

und dieses Recht sich zu einander verhalten, wo die Grenzen zwischen beiden zu ziehen sind, das sind die Fragen, welche die Geister fortwährend beschäftigen und zu immer neuen Versuchen ihrer Lösung treiben.

Auf dem Felde des Drama's war der Streit bei weitem am größten über das Trauerspiel. Dem romantischen warfen die Freunde des classischen Ueberfüllung mit Thaten und auftretenden Personen, viel zu weite Ausdehnung in der Zeit und im Raum, unmittelbare Vorführung vieler grauenvollen Thaten auf der Bühne, Ungleichmäßigkeit des Tones, Mangel an Ruhe, Mäßigung, Klarheit und harmonischer Durchbildung vor. Im Namen ihrer Muster verlangten sie vom Trauerspiel Einfachheit, eine gedrängte Handlung, eine großartige Erhabenheit und Würde, der sich auch die Ausbrüche der stärksten Leidenschaft und des Schmerzes unterordnen sollen. Die Forderung, die sie immer im Munde führten, in der sie Alles zusammen zu fassen glaubten, war Regelmäßigkeit. Unter den Regeln stellten sie die sogenannten drei Einheiten oben an, von welchen sie zwei, die der Handlung und die der Zeit, aus der Poetik des Aristoteles hernahmen; die dritte, die des Orts, aus der von den Griechen gewöhnlich, aber keineswegs immer, befolgten Praxis. Es hat aber nur die der Handlung eine auf die innere Beschaffenheit der Dichtungen gehende Bedeutung, die beiden andern, daß die Dauer der dramatischen Handlung vier und zwanzig Stunden nicht überschreite und immer an einem und demselben Orte vorgehe,

sind unerhebliche und zufällige Dinge. Es gibt Stoffe, welche vermöge ihrer Beschaffenheit eine solche Beschränkung ohne Schaden ertragen können, bei andern wird sie zur lästigsten Bezwängung. Alles, was nicht aus der Natur eines poetischen Werkes fließt, sondern ihm als todte, mechanische Regel gegenübertritt, erkältet die Poesie und ist ein an ihrer Blüte nagender Wurm. Man hat gesagt, die Zeit und Ort bestimmenden Regeln seien für die Täuschung der Zuschauer unerläßlich. Aber die Forderung an die Phantasie, eine Begebenheit, die vor vielen Jahren an einem entfernten Orte vorgefallen ist, sich als eine vor unsern Augen vorgehende vorzustellen, ist eine ungleich größere, als die, die Sprünge über Zeiten und Räume hinweg in Gedanken mitzumachen. Zu geschweigen, daß mit jener zugemessenen Stundenzahl im Grunde wenig erreicht ist, denn wer einmal drei oder vier Stunden wirklicher Zeit in Gedanken zu vier und zwanzig auszudehnen vermag, kann leicht weiter gehen. „Unser Geist", sagt ein vortrefflicher deutscher Kritiker, „hat seine eigene ideale Zeit, welche nichts anders ist als das Bewußtsein der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseins. In dieser Art von Zeitmessung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar an einander." *) Dar-

*) A. W. v. Schlegels Vorlesungen über dramat. Kunst und Litteratur (in den sämmtl. Werken) 6, S. 25.

um hat das Volk in England und Spanien, welches jene Sprünge willig machte, ohne sich dadurch in seinem Genusse im mindesten stören zu lassen, poetischer und idealer gedacht und empfunden, als die Gelehrten, welche die Uebertretung der Einheitsregeln für Barbarei erklärten.

Aus dieser echt poetischen Sinnesart stammte die Vorliebe jener beiden Nationen für ihr volksthümliches Theater. So lange sie lebendig und regsam blieb, ließ sie das classische Trauerspiel nicht aufkommen. Daraus darf man aber nicht schließen, daß, wenn jenes nicht vorhanden gewesen wäre, dieses geblüht haben würde. Bei den Italiänern stand seinem Gedeihen kein volkspoetisches ernstes Drama entgegen, denn sie hatten keines, und doch brachten die Dichter dieser Nation, die sich mit Nachahmungen der antiken Tragödie quälten, nur frostige, leblose, pedantische Gedichte hervor. Dagegen gelang es den Franzosen, ihren wenigstens dem äußern Ansehen nach in classischer Form gedichteten Trauerspielen große Popularität zu verschaffen und Ruhm und Bewunderung weithin durch Europa. Aber es geschah dies durch eigenthümliche Umstände. Popularität bei der eigenen Nation erwarben diese Dramen auf einem Umwege, der in dieser Weise nur bei den Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts möglich war. Dies ist nämlich die Epoche, wo die Franzosen die politische Freiheit verloren durch die volle Ausbildung des unumschränkten Königthums und die Mannigfaltigkeit der individuellen Entwickelung

durch den mächtigen Einfluß dieses Königthums auf die Sitten, die geistige Bildung und die Kunst. Alles dieses hatte seinen Mittelsitz am Hofe und in der von höfischem Geiste erfüllten, eben darum für das ganze Land tonangebenden Hauptstadt. Für jene beiden Einbußen fand das Volk Ersatz in dem Ruhme und Glanze, die es vom Throne auf sich zurückstrahlen fühlte oder zu fühlen glaubte. Sich in diesem Glanze bespiegelnd, modelte es seinen Sinn und Geschmack nach dem Vorbilde des Hofes. Damit nahm die Poesie, die in Frankreich seit Jahrhunderten zurückgeblieben war, und besonders das Drama, einen neuen Anlauf. In England und Spanien empfing der Hof das Drama vom Volke, in Frankreich empfing es das Volk vom Hofe. Um hier seinen Beruf zu erfüllen, nach Hamlets Ausdruck in dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen, mußte es den Geist eines glänzenden, stolzen Hofes athmen. Schon damit fand es, jener herrschenden Richtung zufolge, bei der Nation Eingang. Damit sie es aber mit vollem Beifall, ja mit Begeisterung ergriff, dazu gehörte, daß bedeutende Geister sich seiner bemächtigten und es mit Vorliebe anbauten. Für das Trauerspiel geschah es durch Corneille, einen Bahn brechenden Geist, in dessen Fußstapfen im Wesentlichen die folgenden französischen Tragödiendichter traten. Corneille fand die Form der Tragödie, die sich den Alten anzuschließen glaubt, allerdings schon vor; aber die Arbeiten dieser Vorgänger sind unbeholfen und

unlebendig. Er war es, der jene Form populär machte, denn die Helden fremder Völker, die er dem Publicum vorführte, sind Franzosen, sehr energische, warm fühlende Franzosen, und damit schlug er Töne an, die in der Sinnesart seines Volkes einen lebhaften Wiederhall fanden; aber er hat nicht vermocht, sich ihnen mit voller und freier Seele hinzugeben, weil er immer auf den Hof und auf vornehme Schöngeister blickt, die sich die höchste kunstrichterliche Befugniß beilegten. Für seine Trauerspiele liebt er Stoffe, in welchen es sich um große Staatsinteressen handelt, aber sie haben ihren Mittelpunkt in den Palästen der Herrscher, und das Heldenthum wird der Pflicht gegen den Monarchen möglichst untergeordnet, wie dies auch bei den spanischen Dramatikern seiner Zeit der Fall ist, die ebenfalls ein auf die freie Entwickelung der Nation drückendes, unumschränktes Königthum über sich sahen. Die zärtliche Herzensliebe trägt bei ihm den Charakter ritterlich-höfischer Galanterie. Er trachtet zwei Forderungen zu befriedigen, die des ekeln vornehmen Geschmacks und die von der Gelehrsamkeit gestellte der Rücksicht auf die Alten und der von ihnen stammenden Regelmäßigkeit. Gewissermaßen fällt beides zusammen. Denn die vornehme Gesellschaft brüstet sich gern mit gelehrter Bildung oder mit einem Schein derselben, weil sie auf allen Gebieten Alles liebt, was sie von der Masse sondert und über sie erhebt. Und ferner ist die feierliche Erhabenheit der antiken Tragödie in der französischen äußerlich wiedergegeben durch die Be-

obachtung der Würde und strengen Decenz, welche die moderne Sitte von derselben Gesellschaft fordert. Wie aber die Erhabenheit eine aus der Natur der Heroengestalten fließende Eigenschaft ist, der peinliche Anstand dagegen nur Uebereinkunft, so verhalten sich beiderlei Gedichte überhaupt zu einander. Dort herrscht das Natürliche, hier das durch steife Vorschrift Uebliche. Und was bleibt nun von der ganzen hochgepriesenen Uebereinstimmung mit der Gesetzmäßigkeit des alten Theaters übrig? Wenig mehr als die drei Einheiten, deren pedantisch ängstliche Beobachtung für die französischen Trauerspieldichter nur eine Last ist. Der Abgemessenheit und dem Anstand opfern sie das bewegte Leben, die Fülle und Frische des romantischen Trauerspiels, ohne die großartige Einfachheit des antiken dafür einzutauschen. Erschütternde Auftritte, welche dieses dem Leser vor Augen stellt oder gestellt haben würde, lassen sie aus einem übermäßigen, falschen, prüden Zartgefühl bloß erzählen und rauben dadurch oft den Wendepunkten ihrer Stücke die größten und sichersten Wirkungen.

Bei alledem besitzen die besten dieser Dichter ein nicht geringes Talent in der dramatischen und theatralischen Durchführung ihrer Stoffe und die Gabe, heldenmüthige Gesinnungen, starke Leidenschaften und zärtliche Gefühle schwungvoll, glänzend und beredt zu schildern. Aber eine recht aus der Tiefe geschöpfte Innerlichkeit und Innigkeit fehlt ihnen eben so sehr, als die poetische Weltanschauung, aus

welcher die wahre Idee des Tragischen erst hervorsteigen kann.

Ganz anders verhielt es sich mit dem Lustspiel. Bei den Engländern und Spaniern war das romantische Lustspiel neben dem romantischen Trauerspiel emporgekommen. Es hatte mit diesem die Vorliebe für außerordentliche, wunderbare Begebenheiten, die breite Ausdehnung in der Zeit und im Raume gemein. Konnte man nun auch ihm Erzeugnisse des Alterthums als nachzuahmende Muster entgegenhalten? Gewiß nicht die alte griechische Komödie. Denn diese ist so eigenthümlich und gehört so sehr dem Charakter der Zeit an, in der sie hervortrat und blühte, daß es Niemand einfallen konnte, sie als eine nachzubildende Gattung hinzustellen. Dagegen empfahl sich das spätere Lustspiel dieses Volks ganz von selbst als eine solche. Die neuere Komödie der Griechen, die wir leider nicht durch Originalstücke, aber doch, was die Stoffe, ihre Auffassung und Behandlung und ihre Durchführung im Allgemeinen betrifft, durch ihre römischen Bearbeiter, Plautus und Terenz, ziemlich gut kennen, — diese Komödie entstand zu einer Zeit, wo die Dichtung das öffentliche Leben nicht mehr in ihren Kreis zog, da es seine freie Selbstbestimmung verloren hatte. Jetzt stellte sich die Komödie die Aufgabe, dem häuslichen und Familienleben den Spiegel vorzuhalten. Die Strenge der Väter, die das Leben der Söhne nach ihren Grundsätzen regeln wollen, die Söhne, die sich diesen Befehlen zu entziehen streben, um ihren eigenen Neigungen zu

folgen, die List verschmitzter Sklaven, die sich auf die Seite der Jugend stellen und die Alten betrügen, geben Stoff, ergötzliche Situationen darzustellen, und Anlaß, gute Lehren einzuschärfen. Die Verschiedenheit der Verwickelungen und Intriguen gibt diesen Stoffen Abwechselung, doch würde bei der Gleichheit der Motive und der Ausgänge solcher Ereignisse eine gewisse Einförmigkeit nicht zu vermeiden sein, wenn nicht noch ein anderer wesentlicher Bestandtheil hinzukäme, das Charakterbild. Dieses bietet den Anlaß zu einer großen Mannigfaltigkeit der Schilderungen dar und zu einer feinen, belehrenden, warnenden, bessernden Satire.

Verfeinerte Civilisation und Geschliffenheit der Sitten sind in der Entwickelung der Menschheit mehr als einmal eingetreten, und die Geschlechter dieser Verfeinerung gleichen einander in manchem Betracht, wie sehr sie auch sonst durch die umgewandelte Weltanschauung geschieden sind. So konnten den Zeiten nach der Wiedererweckung der alten Litteratur gar wohl Lustspiele als Vorbilder dienen, welche fast zwei Jahrtausende vorher die Sitten der Zeitgenossen geschildert hatten. In diese Fußstapfen trat daher die moderne Komödie, und bis auf den heutigen Tag weisen die polternden Väter, die verliebten Jünglinge und die anschlägigen Bedienten unsrer Schaubühne auf jenen Boden zurück, auf dem sie ursprünglich gewachsen sind.

Es war die Bearbeitung dieser Gattung bei den Modernen, wegen der in vielen Stücken veränderten Lebensanschauungen und Sitten, wegen der reichern

Gestaltung der geselligen Beziehungen, wegen der verschiedenen Färbung der Charaktere bei den einzelnen Nationen, einer großen Bereicherung und Ausdehnung und eines mannigfaltigen Ausbaues fähig. Unter Allen, welche diese dankbare Aufgabe mit Glück und Erfolg gelöst haben, strahlt Moliere hervor, der den Hof und die Hauptstadt Frankreichs um dieselbe Zeit, als sie Corneille bewunderten, entzückte. Und mit ungleich größerm Rechte, denn er ist weit bedeutender im Lustspiel, als jener im Trauerspiel, ja, abgesehen von den romantischen Komödien der ältern Engländer, dürfen wir ihn den größten Lustspieldichter der neuern Jahrhunderte nennen. Mit eben so tiefer Kenntniß des Lebens als der Bühne, mit Genialität und reicher Erfindungsgabe hat er die Gattung auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gehoben. Er ist Meister der dramatischen Composition; Anlage und Ausführung sind gleich durchdacht. Von der volksmäßigen Posse bis zum feinsten Charakterstück hinauf stehen ihm alle Töne zu Gebote. Auch wo sein Muthwille am keckſten spielt, hat ihn die Grazie nicht verlassen. Seine Charaktere treten in scharfen Umrissen hervor, er hat sie wie die Situationen, in denen er sie vorführt, treu dem Leben nachgebildet, und doch auch wieder beide, als echter Poet, über den Boden der gemeinen Wirklichkeit gehoben. Er ist unerschöpflich in harmlosen Scherzen, hat aber auch von dem Berufe des Theaters, eine große Sittenschule zu sein, einen so hohen Begriff, daß er sich nicht scheut, tiefe Schäden der Gesell-

schaft aufzudecken, und so kraftvoll, daß er ein- oder zweimal hinausgeschritten ist über die Grenzen einer Gattung, die bei dem Zuschauer den Eindruck eines schweren Ernstes nicht hinterlassen darf. Das französische Lustspiel hat durch ihn einen Anstoß bekommen, der eine fast unübersehbare Reihe von Nachfolgern bis auf den heutigen Tag erzeugt hat. Keiner derselben hat ihn erreicht, kein Versuch, die unvergleichliche Verbindung von schlagender komischer Kraft mit Simplicität des Grundgedankens und Plans in ihm durch falsche Reizmittel bald dieser bald jener Art zu ersetzen, ist gelungen. Vielmehr hat jeder dieser Versuche Moliere's Größe in ein noch helleres Licht gestellt.

Gegen diesen Glanz, in welchem die dramatische Poesie der drei großen westeuropäischen Völker im siebzehnten Jahrhundert strahlt, zeigt sich die gleichzeitige deutsche sehr dürftig und kümmerlich, oder — was nicht weniger schlimm ist — vollkommen verbildet. Im Anfange des vorangegangenen Jahrhunderts sprießen Keime hervor, die den gleichzeitigen englischen kaum nachstehen, aber ihre Entwickelung ist gehemmt, ehe sie Blüten und Früchte getragen haben. Man hat dies oft aus der Versenkung des deutschen Nationalgeistes in die kirchlichen Händel und die Spitzfindigkeiten der theologischen Streitfragen, welche für eine künstlerische Auffassung der Realität des Weltlebens keinen Raum ließ, erklärt. Und gewiß trägt dies einen Theil der Schuld, aber keineswegs die ganze. Vielmehr liegt ein mindestens eben so bedeutender Grund dieses Man-

gels darin, daß das deutsche Leben die Durchbildung und Feinheit nicht erreicht hatte und nirgends die concentrirte Gestalt zeigte, die zur Erzeugung einer großen dramatischen Poesie, welche ein Abbild dieses Lebens vorführen soll, nöthig sind. Und gehemmt wurde die Nation auf dem Wege zu einer solchen Durchbildung durch den dreißigjährigen Krieg, der sie dicht an den Rand des völligen Untergangs brachte und durch das entsetzliche Elend, welches er schuf, ihren Sinn für die erhebenden und heitern Spiele der Poesie abstumpfen mußte.

Als das zunächst folgende Menschenalter wieder einigermaßen aufzuathmen begann, warf sich die Schuldichtung, die den nationalpoetischen Geist zu überdauern pflegt, auch auf das Drama. Es entstanden die in jedem Sinne des Worts trübselig zu nennenden Trauerspiele des Andreas Gryphius und des Lohenstein. An ihnen kann man recht sehen, was aus dem Drama wird, wenn eine todte Gelehrsamkeit jenen Volksgeist verachtet und ihn, da er abhanden gekommen ist, zu ersetzen, ja weit zu übertreffen meint. Die Gründlichkeit, mit der diese Dichter zu Werke gingen, und ein gewisses Maß von Talent und Schwung, das man ihnen nicht absprechen kann, können für den gänzlichen Mangel aller Frische und Natürlichkeit nicht entschädigen. Die ausländischen Vorbilder, an die sie sich anschließen, sind sehr mittelmäßige und übel gewählte, der Regelzwang erstickt jede freie Bewegung. Die höchste tragische Wirkung suchen sie in der Häu-

fung von Verbrechen und gräßlichen Thaten, den größten Reiz der Sprache im Schwulst, der bei Lohenstein, welcher seinen Vorgänger durchaus zu überbieten strebt, bis zur Unerträglichkeit steigt. Ueberdies hemmt die steife Versart, der Alexandriner, den natürlichen Redefluß. So sind jene Tragödien, das Höchste, wozu sich die deutsche Bühnendichtung des siebzehnten Jahrhunderts emporschwang, nichts als steife, geschmacklose, bei allem künstlichen Pathos frostige, pedantische gelehrte Uebungsstücke. Denken wir uns einen Kunstrichter, dessen Kenntniß unsrer deutschen Poesie mit diesen Erzeugnissen aufhörte, so müßte er sie für die letzten Kraftanstrengungen des Greisenalters einer in Manier, Uebertreibungen und Unnatur erlöschenden Litteratur halten. Daß diese Litteratur sich so aus sich selbst, aus dem innern Geiste erneuern und ein Jahrhundert später eine erstaunliche Höhe erreichen konnte, bleibt eine der wunderbarsten Erscheinungen in der ganzen Geschichte der höhern Bildung.

So wenig indeß das zuerst nur in schwachen Anfängen vorhandene, dann gedrückte und in seiner Entwickelung gehemmte vaterländische Drama im Stande war, durch seine Erzeugnisse das Bedürfniß zu befriedigen, welches civilisirte Völker zur Schaubühne treibt, um sich ergötzen und das Gemüth bewegen zu lassen; vorhanden war dies Bedürfniß doch auch beim deutschen Volke. Da man das Vorzügliche nicht haben konnte, nahm man auch mit entstellten Nachbildungen eines fremden Theaters fürlieb, da sie weit volks-

mäßiger waren, als jene Ausgeburten einer verschrobenen gelehrten Bildung. Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an, wo die Bühne in England in ihre Mittagshöhe getreten war, zogen Schauspielertruppen, die von dorther über die Niederlande kamen, unter denen wohl aber nur sehr wenige Nationalengländer waren, in Deutschland umher und fanden an den Höfen der Fürsten und bei den Bürgern der Städte großen Beifall. Sie nannten die Stücke, die sie aufführten, „Engländische Komödien und Tragödien", und von den meisten der unter diesem Titel in den Druck gegebenen Stücke läßt sich nachweisen, daß ihre Originale dem Drama der Engländer angehören. Einigen ist der Stempel des großen Bühnenverstandes, durch den damals auch die Dichter zweiten Ranges dieser Nation ausgezeichnet sind, unverkennbar aufgedrückt. Zugleich ist aber die Verstümmelung der Originale, auch wo diese unbekannt sind, durch die Bearbeiter deutlich, es ist diesen nur um den Stoff, um das Frappante der Begebenheiten zu thun, die feineren Beziehungen sind verwischt und übergangen. Die Regisseure dieser Truppen glaubten damit die Bedürfnisse der deutschen schaulustigen Liebhaber ganz zu befriedigen, und Regisseure haben immer ein Publicum verderben können. Unter ihren Händen wurden die Stücke roh, gemein und zugleich platt. Am widerwärtigsten ist der Hang, Blutscenen auf der Bühne mit raffinirter Grausamkeit vorgehen zu lassen, als wären sie von Henkern für Henker gedichtet. Der

abscheuliche Geschmack an der leiblichen Vorführung solcher Mordspectakel, wie man sie bezeichnend genug nannte, weiset auf die Verwilderung der Menschen durch den unaufhörlichen Anblick von Gräueln im dreißigjährigen Kriege hin. Leider muß man aber sagen, daß es auch in friedlichen Zeiten, und nicht bloß beim Pöbel, eine Begierde gibt, qualvollen Hinrichtungen beizuwohnen.

Auf der andern Seite war aber neben aller solchen Verderbniß durch die vom englischen Theater entlehnten Stücke der Sinn aufgegangen für die großen Vortheile und die lebendige Wirksamkeit, welche diese Dramenform gewährt. Als nun der sich zu gleicher Zeit über Deutschland verbreitende große Ruhm der französischen Bühne den Wunsch hervorrief, Erzeugnisse dieser bewunderten Kunst auch auf die deutschen Bretter zu verpflanzen, wurde der Versuch gemacht, beides mit einander zu verschmelzen, den Kern französischer Tragödien in jene volksmäßige Form zu gießen. Ein höchst merkwürdiges Beispiel davon haben wir in einer Bearbeitung des Polyeuct, welche 1669 in Leipzig aufgeführt wurde. Es ist eine christliche Märtyrergeschichte, welche Corneille in diesem Trauerspiel behandelt und ihm dadurch ein eigenes Interesse gegeben hat. Was man in Leipzig aufführte, war eine Uebersetzung nicht bloß aus einer Sprache in die andere, sondern zugleich aus der französischen Tragödienform in eine der englisch-romantischen verwandte. Zeichnung und Farbengebung sind bei dem Deutschen weniger

fein, aber kräftiger. Was der alles Bewegte und Heftige ängstlich scheuende Franzose nur erzählen läßt, bringt der Deutsche in eine Handlung, die in des Zuschauers Gegenwart vor sich geht. Es ist eine Art von Zurückwerfen einer durchgebildeten Kunstform in ihre rohen, aber bedeutungsvollen Anfänge und bezeichnet recht das unsichere Tappen der deutschen Bühnenkunst, die mit einem dunkeln Gefühl des Rechten und dramatisch Wirksamen doch den festen Boden naturgemäßer poetischer Entwickelung entbehrte und darum immer in die Untiefen des Rohen und Geschmacklosen fiel.

Es war eine eigentliche Schauspielergesellschaft, welche den Polyeuct in der beschriebenen Gestalt dem Leipziger Publicum vorführte.*) In den vorangegangenen Generationen waren Schauspiele in Deutschland nur gelegentlich von Bürgern oder Schülern dargestellt worden. Nun aber hatten die englischen Komödianten, der große Beifall, den sie fanden, und die durch sie ungemein gesteigerte Lust am Schauspiel die Entstehung von Banden oder Truppen veranlaßt, deren Glieder den Schauspielerstand als einen Lebensberuf ergriffen hatten. Sie zogen wandernd von Ort zu Ort, doch finden wir auch schon die Anfänge von

*) Dem widerspricht die Nachricht in Gottscheds „Nöthigem Vorrath zur Gesch. d. deutsch. dramat. Dichtkunst“ 1, S. 223 f. Vergl. auch „Geschichte des Theaters in Leipzig“ (von Blümner), S. 19, und E. Devrient, „Geschichte d. deutschen Schauspielkunst“ 1, S. 224 f. D. H.

förmlichen Anstellungen solcher Gesellschaften an fürstlichen Höfen. So hatte sich aus dem dünnen Faden der fremden Komödianten, den selbst der Jammer des dreißigjährigen Krieges nicht zu zerreißen vermocht hatte, das reale Theater in Deutschland herausgesponnen, während jenes gelehrte ein todtgebornes Kind war. Die Truppen kamen einem in der Entwickelung der Zeit liegenden, nach dem Frieden sich allmählich immer mehr Bahn machenden Bedürfniß entgegen; die Schaulust verlangte häufige Aufführungen, und diese machten ein reiches Repertoir nöthig. Für das Lustspiel bildete Moliere eine treffliche Quelle; man gab Stücke von ihm in Bearbeitungen, die keine wesentlichen Umgestaltungen waren und gefielen, ein Beweis für den vorher aufgestellten Satz, daß die von diesem großen Dichter ausgebildete Gattung sehr verschiedenen Geschmacksrichtungen zusagt, weil sie außerhalb des Gegensatzes der beiden im Trauerspiel streitenden Richtungen liegt. Dagegen erzeugte das Bedürfniß, auch die große, ernste, tragische Seite des Lebens auf den Brettern zu sehen, ein mißgeschaffenes einheimisches Product, die Haupt- und Staatsactionen, wie sie sich betitelten, weil sie die Begebenheiten von Königen und Helden in dramatischer Form darstellten, oder vielmehr, da der wahre Begriff des Dramatischen ihren Verfassern unbekannt war, in einer plump und ungeschickt dialogisirten Form. Die Truppen bewahrten diese Stücke als handschriftliches Eigenthum, daher sich nur Weniges davon erhalten hat, aber es reicht hin, zu erkennen,

daß die Beschränkung des Schauspiels auf das bloß stoffartige Interesse kaum weiter gehen kann. Die Sprache ist bald die des alltäglichen gemeinen Lebens, bald zu einem hohlen Pathos aufgeschwellt. Da der Grundtypus dieser Stücke von der volksmäßigen Bühne der Engländer und der Spanier herstammt, so ist auch das Zusammenfassen des Ernsten und des Heitern, des Tragischen und des Komischen, in einen und denselben Rahmen mit herübergewandert. Wie aber die ganze Composition dieser Machwerke gegen ihre Urbilder gehalten äußerst roh und ungeschickt, die Ausführung entweder matt oder Caricatur ist, so ist auch der komische Bestandtheil gemein und plump. Die Zuschauer konnten und wollten den Hans-Wurst, oder wie die lustige Person sonst hieß, nicht entbehren, und gegen diesen Geschmack an sich würde auch von einem höhern Standpunkte aus nicht viel einzuwenden sein, wenn nur die Witze und Späße, mit denen Hans-Wurst den tragischen Ernst unterbrach, nicht so pöbelhaft gewesen wären. Prügel, Zoten, Unflätereien waren eine Hauptwürze dieser Auftritte, in denen es um so maßloser herging, weil sie aus dem Stegreif gespielt wurden. Dies geschah allerdings auch bei den Italiänern in der Gattung, welche sie die Kunstkomödie nennen, aber mit einem Talent und einer Feinheit, von welchen bei den Deutschen das vollste Gegentheil zu finden war. Lessing, welcher von jenen, soll man sagen kindischen oder todesmatten Producten weit mehr kannte, als wir heut zu Tage, sagt: „Unsere Staats-

und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz."*) Und von den allermeisten sagt er das gewiß mit vollem Recht. Doch ist hin und wieder wohl auch ein besserer Kopf über die Aufgabe, die Schaulustigen durch eine Heldengeschichte zu unterhalten, gekommen und hat Erträglicheres geleistet.

So finden wir die deutschen Bühnenzustände auch noch in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Es ist traurig zu sagen, daß sie ein Wiederschein des Lebens dieser Zeit, ihrer Sitten und ihres Geschmacks sind, aber es ist so. Ein trefflicher Kenner unsers Theaterwesens und seiner Geschichte sagt ganz richtig: „Der ganze ungehobelte und wüste Zustand der Volksbühne hatte zuletzt seinen Grund in der allgemein herrschenden Geschmacksbarbarei und in einer Rohheit der Sitte, die ihre steif pedantische Strenge auf der einen Seite durch eine fast brutale Zuchtlosigkeit auf der andern erklärlich machte. Von dem, was uns heut zu Tage als geziemende Decenz gilt, scheint man, selbst bis in die höchsten Stände, keine Ahnung gehabt zu haben."**)

Endlich dämmerte ein besserer Tag. Die plumpen ungeschlachten Sitten fingen an feinern Platz zu machen, und auch dies fand naturgemäß sein Abbild auf dem Theater. Eine Frau von Verstand, Begabung

---

*) 6, S. 41.

**) E. Devrient, „Geschichte d. deutschen Schauspielkunst" 1, S. 309 f.

und offenem Sinn, die Neuber oder, wie man damals sagte, die Neuberin, welche an der Spitze einer Schauspielergesellschaft stand, wurde die Urheberin einer Bühnenreform. Auch ihre Truppe war eine wandernde, aber sie hatte in Leipzig einen Mittelpunkt, zu dem sie immer wieder zurückkehrte. Ein gegenseitiges Verhältniß zwischen ihr und der dortigen Universität machte sich ganz von selbst, denn eine Truppe, welche sich die Reinigung der Bühne zum Ziel setzte, konnte der Quellen höherer Bildung nicht entbehren und die Bildungsschule vom Theater viel lernen. So fing Leipzig an auf dem litterarisch-theatralischen Gebiete der tonangebende Ort in Deutschland zu werden, da hier beide Elemente, wie sonst nirgends, zusammentrafen. Der Vermittler zwischen beiden, der Repräsentant der Hochschule, war Gottsched. In den zwanziger und dreißiger Jahren des Jahrhunderts finden wir die Neuber ganz unter seinem Einfluß. Sie sollte das Organ für die Ausführung seiner großen Pläne zur Umgestaltung des deutschen Theaters werden. Man kann es ihm nicht absprechen, daß er die Bedeutung einer gebildeten Bühne für die geistige Cultur und den Geschmack der Nation erkannte; da aber seine Vorstellung von der Vollkommenheit einer Bühne eine grundfalsche war, mußten auch die Mittel, durch welche er die deutsche reinigen und bessern wollte, verkehrte sein.

Er war ein seelenloser, trockener, hohler Pedant, der zum Dictator auf dem schön-wissenschaftlichen Ge-

biete geboren zu sein glaubte, weil er allen Kunstrichtern in der Fertigkeit voranzugehen meinte, poetische Werke an der Elle der Regeln zu messen. Seine Regeln waren aber vollkommen äußerliche und mechanische, der Art, wie die Franzosen die Alten auslegten, abgeborgte; von Poesie verstand er nichts, die echte war ihm sogar herzlich zuwider. Seine Kritik reichte nur gerade so weit, um den Lohensteinschen Schwulst als geschmacklos und die Verwilderung des volksmäßigen deutschen Drama's als barbarisch zu erkennen. Das Heilmittel gegen beides fand er im genauen Anschließen an die Kunst und Praxis der Franzosen. Sonst jeder Erhebung in der Poesie Feind, verzieh er dem französischen Trauerspiel seinen Schwung und seine Wärme wegen des Regelzwangs, den es sich auflegte. Ueber Shakspeare redete er in Ausdrücken einer Verachtung, die man, wenn sie nicht gedruckt vorlägen, für unglaublich halten müßte. Fand ja ein englisches Trauerspiel Gnade vor seinen Augen, wie der Cato des Addison, den er selbst für die deutsche Bühne zurecht machte; so geschah es, weil dieses Stück den dramaturgischen Regeln der Franzosen folgte. Sein eifrigstes Bestreben blieb, deutschen Zuhörern französische Dramen vorzuführen. „Er verstand", sagt Lessing, „ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen. — Er legte seinen Fluch auf das Extemporiren; er ließ den Harlequin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlequinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes

Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht." *) Dies französirende Theater mußte denn doch ehrenhalber auch Originale in der Art der gepriesenen Muster bringen. Es erschienen denn auch einige wenige solche Arbeiten stümpernder Jünger Gottscheds auf dem Theater; er selbst sorgte dafür, daß Alles beklatscht wurde, mochte es noch so kläglich sein. Zu bedauern ist, daß auch bessere Köpfe, drei junge Dichter von Talent, Johann Elias Schlegel, Cronegk und Weiße, welche theils nie zu Gottscheds Schule gehört, theils sich von ihm losgesagt hatten, sich in den Zauberkreis der Franzosen bannen ließen und Trauerspiele nach ihrem Zuschnitt in Alexandrinern schrieben. Allerdings stammt die Unvollkommenheit ihrer Arbeiten nicht bloß aus dieser Stilart, keiner von ihnen war ein dramatisches Genie; wenn sie sich aber von den Fesseln, die, vom französischen Boden auf einen andern getragen, noch tiefer in das natürliche poetische Fleisch schneiden mußten, hätten losmachen und sich frei bewegen wollen, würden sie Besseres geleistet haben.

Uebrigens wurde die Leipziger Truppe unter der Führung der Neuber trotz des falschen Weges, auf dem Gottsched das Drama festhalten wollte, der Ausgangspunkt und die Wiege der bessern Schauspielkunst

*) 6, S. 41 f.

in Deutschland. Wie getrennt und wie unermeßlich verschieden an Werth und Bedeutung stehen doch damals ihrer Natur nach verwandte Zweige des deutschen Culturlebens dicht neben einander! In derselben Zeit und an demselben Orte, wo das Theater, um sich einigermaßen zu bilden, stümperhaft und ängstlich fremde Muster, welche seine nationale Entwickelung nur hemmen konnten, nachahmte: schuf der große Sebastian Bach in der Stille aus den Tiefen des ureigenen nationalen Geistes die unsterblichen Werke, durch welche er die deutsche Tonkunst auf eine Höhe hob, die vor ihm kein anderes Volk erreicht hatte, noch nach ihm erreicht hat. Es ist dies charakteristisch für jene Zeit; ein so gänzlicher Mangel innerer Berührung von Musik und Dichtkunst ist später niemals vorhanden gewesen. Mit dem erwachenden und wachsenden Nationalsinn streben die verschiedenen Bildungselemente zu einander.

So viel zur nothwendigen Einleitung in das Verständniß der theatralischen Bestrebungen Lessings. Man muß sich alles dieses vergegenwärtigen, wenn man recht einsehen und gebührend würdigen will, welche Schwierigkeiten der große Mann zu überwinden hatte, wie viel Falsches und Hemmendes er, lehrend und Echtes schaffend, zu beseitigen und aus den Köpfen der Dichter und Liebhaber zu bannen hatte, um den Grund zu einer deutschen Schaubühne zu legen und Späteren die Wege zu bereiten.

Als er die Universität Leipzig bezog, hatte das

gute Vernehmen der Neuber mit Gottsched längst aufgehört. Sie hatte seine gebieterischen Anmaßungen endlich unerträglich gefunden; ja, ein erbitterter Kampf war ausgebrochen. Desto freier konnte sich der junge Lessing in den persönlichen Verhältnissen zu den Schauspielern, die er, wie ich schon erwähnte, angeknüpft hatte, bewegen. Die angeborne Neigung zum Theater hatte ihn schon auf der Schule zu Versuchen im Lustspiel geführt; auf der Universität schrieb er mit Leichtigkeit mehrere. Eines derselben, „der junge Gelehrte", entzückte die Neuber, als er es ihr zeigte; sie ließ es aufführen, und es fand großen Beifall. Schon in der Wahl dieser Gattung bewährt sich seine frühe Einsicht. Hier waren Wege weit sicherer als für das Trauerspiel gebahnt, wo sie erst zu finden waren. Hier konnte man nicht schon in den Grundsätzen straucheln, wie denn auch Johann Elias Schlegels Lustspiele besser sind als seine Trauerspiele. Indeß wird man von den meisten dieser Lessingschen bis 1750 geschriebenen Komödien kaum zu hart urtheilen, wenn man auf sie anwendet, was er selbst vom „größten komischen Genie" sagt, „es zeige sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer." *) Es sind unter ihnen nur zwei, welche sich über die Mittelmäßigkeit erheben, den feinen Geist spüren und den künftigen Dramatiker von Bedeutung ahnen lassen. Die eine, „die Juden", zeichnet sich schon durch die Erfindung

---

*) 7, S. 427.

aus. Einen edlen, liebenswürdigen, gebildeten Juden, der als solcher von Niemand erkannt wird, zu schildern und gar auf das Theater zu bringen, war etwas Unerhörtes. Man sieht, daß der Dichter entschlossen war, vor keiner, auch noch so allgemein herrschenden und eingewurzelten Meinung, die ihm ein unbegründetes Vorurtheil schien, zurückzuschrecken, vielmehr ihr kühn die Stirn zu bieten. Das zweite dieser Stücke, „der Schatz", nach einer Komödie des Plautus, kann als Muster dienen, wie Lustspiele der Alten auf die moderne Bühne zu verpflanzen sind. Es ist eine freie Nachbildung, aber die Verschiedenheit vom Original ist nicht größer, als nöthig ist, um uns das Antike nahe zu rücken und ihm das ohne Gelehrsamkeit Unverständliche zu nehmen. Die Denkungsart und die Sitten der Alten sind nicht in bestimmte moderne übertragen, sondern haben eine ganz allgemeine menschliche Färbung, eine ideale, kann man sagen, in so fern hier Charakter und Situationen über die gemeine Wirklichkeit erhoben sind, ohne daß sie uns darum irgendwie fremd erscheinen.

Man muß bedauern, daß Lessing nicht mehr solcher Nachahmungen der Alten geschrieben hat; das reale Theater hätte sie gar wohl brauchen können. Der Schatz ist zunächst ein Ergebniß des eifrigen Studiums, welches er damals dem römischen Komiker, dem er ihn entlehnte, widmete. In der von ihm und einem Freunde in demselben Jahre 1750, in welches der Schatz fällt, unter dem Titel „Beiträge zur Historie und Aufnahme

des Theaters" begonnenen Zeitschrift,*) die, nach kühner Jugendart, nichts Geringeres als ein Gemälde des ganzen europäischen Theaterwesens bezweckte, die aber mit wenigen Heften schon wieder beschlossen wurde, sind fast alle Lessing selbst gehörenden Arbeiten dem Plautus gewidmet. Dieser Dichter wird immer für den Alterthumsforscher sowohl, als für den Dramatiker, der seine Kunst ernstlich studiren will, eine große Anziehungskraft haben. Denn bei dem Untergang der Originale jener von den Griechen erfundenen Gattung der neuern Komödie, die eine Art von Weltherrschaft errungen hat, muß man die nächsten und unmittelbarsten Nachbildungen, welche die Zeit uns hat gönnen wollen, aufsuchen, und dies sind die Komödien des Plautus. Eine derselben, „die Gefangenen", theilt Lessing in den Beiträgen in einer prosaischen Uebersetzung mit. Es war anfangs seine Absicht, sie sämmtlich zu übersetzen, weil man „nichts Besseres thun könne, den jetzt einreißenden verkehrten Geschmack in den Lustspielen einigermaßen zu hemmen";**) aber es ist dies eine von den unzähligen angekündigten und unausgeführt gebliebenen Absichten unsers Autors. Erörterungen hat er der Uebersetzung jenes Stücks hinzugefügt, in welchen ein darüber ausgesprochenes Ur-

---

*) Das erste Heft erschien bereits im Jahr 1749. Vgl. Danzel, „G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke". 1, S. 178. D. H.

**) 3, S. 29.

theil sehr merkwürdig ist. Er nennt es nämlich geradezu das schönste Stück, welches jemals auf das Theater gekommen. Und zwar darum, weil es neben anderen trefflichen Eigenschaften der Absicht des Lustspiels, „die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern, indem es das Laster verhaßt, und die Tugend liebenswürdig vorstellt, am nächsten kommt." *) Hier also, im ein und zwanzigsten Lebensjahre des Dichters, finden wir ihn schon ganz eingenommen von der ihn durch sein ganzes Leben begleitenden Ueberzeugung, daß der Zweck der Poesie, und besonders der dramatischen, ein recht eigentlich, recht entschieden handgreiflich, können wir sagen, hervortretend sittlicher sei. Freilich versteht er darunter kein Moralpredigen, kein Verkünden und Einschärfen moralischer Grundsätze, welche den auftretenden Personen in den Mund gelegt werden, sondern eine im Marke des Schauspiels lebende, aus dem Charakter des Dichters fließende moralische Gesinnung, wie er denn einmal seinem Bruder, der sich im Komödienschreiben versuchte, schreibt: „Cultivire deinen eigenen Charakter; ohne das kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken." **)

Auffallend aber ist in dem Munde eines so jungen Mannes folgender Zusatz zu jener Aeußerung: „Was für ein Lob endlich verdient nicht Plautus,

---

*) 3, S. 25. 88. 138 f.
**) 12, S. 211.

daß er die gereinigte Moral, welche durch das ganze Stück herrscht, nicht durch den allzuzärtlichen Affect der Liebe geschwächt hat! Wieviel hat er hierinnen Nachfolger? Keinen. Wie groß aber würde der Nutzen sein, wenn man ihm gefolgt wäre? Unendlich. Alsdann würde der Schauplatz in der allereigentlichsten Bedeutung die Schule guter Sitten geworden sein." *) Diesem Grundsatz ist indeß der älter gewordene Lessing als Dichter keinesweges treu geblieben. Denn in allen größeren dramatischen Arbeiten seiner spätern Zeit spielt die Liebe ihre Rolle, allerdings jedoch in einer eigenthümlichen, sich gegen den Tadel, der hier in dem Ausdruck allzuzärtlich liegt, waffnenden Weise.

Als den Grund, warum die Beiträge so bald aufhörten, gibt Lessing seine Unzufriedenheit mit seinem Mitarbeiter Mylius an, der, wie er sagt, allzubittere Beurtheilungen der Werke Anderer einrückte und selbst ungegründete Urtheile fällte. Er sagt dies in der Vorrede zu einer andern Zeitschrift, der „Theatralischen Bibliothek", **) die er als eine Fortsetzung der Beiträge vier Jahre nachher anfing, die aber auch nur ein kurzes Leben hatte. Der Vorrede nach hätte sie „wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und für alle Völker" ***) enthalten sollen. Was könnte man nicht darum geben, daß Lessing

*) 3, S. 139.
**) 4, S. 106.
***) 4, S. 107.

diesen Plan ausgeführt oder nur einen bedeutenden Theil davon ausgeführt hätte!

Mit der damals lebhaft behandelten Frage über die Zulässigkeit des rührenden Lustspiels eröffnet Lessing die Zeitschrift. Schon Moliere hatte in einigen seiner Stücke den Ernst in das Lustspiel eingeführt, aber in einer Weise, der man unter Allem, was er als Poet gethan, am wenigsten zustimmen kann. Die moralische Strenge, die er da übt, hebt das Wesen des echten Lustspiels auf. Tartuffe ist ein treffliches Charaktergemälde, würde aber nur dann mit Recht eine Komödie heißen, wenn einige eingestreute komische Züge dazu hinreichten. Einige spätere französische Dichter strebten in ihren Lustspielen, statt einer streng moralischen Stimmung rührende Empfindungen zu erwecken, und einer derselben, La Chaussée, ging so weit, diesen Empfindungen zu Liebe das Lächerliche ganz auszuschließen. Er fand Beifall, aber auch Tadler, welche der neuen Gattung den Spottnamen der weinerlichen Komödie gaben.

In jedem Fall war die Frage, da es sich um eine sehr wesentliche Erweiterung des Lustspiels handelte, wichtig und für Lessing von der theoretischen, wie von der praktischen Seite, eine sehr erhebliche. Um den Leser mit der ganzen Stärke der Gründe für und wider bekannt zu machen, theilt er eine Abhandlung eines französischen Kunstrichters, der die rührende Komödie verurtheilt, und eine ursprünglich lateinisch geschriebene von Gellert, der sie in Schutz nimmt, in Uebersetzungen mit. Gellert hatte wohl Ursache

dazu, da er selbst sich in der neuen Gattung versucht hatte. In einer Schlußbetrachtung stellt Lessing sodann das nach seiner Meinung rechte Lustspiel zwischen beide Meinungen in die Mitte. „Nur dieses allein", sagt er, „sind wahre Komödien, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen. Die Klugen und Thoren sind in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß ist, daß die erstern von den letztern an der Zahl übertroffen werden, so ist doch eine Gesellschaft von lauter Thoren beinahe ebenso unwahrscheinlich, als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahmet das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben ist es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern beides zugleich in einem Lichte vorzustellen, in welchem das eine das andere erhebt." *) Von diesem wahren Wege gebe es zwei Abweichungen, „das Possenspiel, welches nur zum Lachen bewegen", und das „weinerliche Lustspiel, welches nur rühren will; die wahre Komödie will beides." **)

In den einleitenden Worten stellt er der Erscheinung des rührenden Lustspiels eine andere gleichzeitige gegenüber, die des bürgerlichen Trauerspiels.

*) 4, S. 153.
**) 4, S. 154.

„Zwei Neuerungen, sagt er, die entstanden sind, indem man das Lustspiel um einige Staffeln erhöht, und das Trauerspiel um einige herabgesetzt hat. — Jene ist von den Franzosen und diese von den Engländern gemacht worden. Ich wollte fast sagen, daß sie beide aus dem besondern Naturelle dieser Völker entsprungen zu sein scheinen. Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer scheinen will, als es ist. Der Engländer ist ein anderes, welches alles große zu sich hernieder ziehen will. Dem einen ward es verdrüßlich, sich immer auf der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, seines gleichen aus einem edlen Gesichtspunkte zu zeigen. Dem andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen; er glaubte bei sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabene Gedanken nicht mehr für sie, als für einen aus seinen Mitteln wären."*)

Lessing leitet hier also, und vollkommen einleuchtend, die Verschiedenheit dramatischer Richtungen von der Verschiedenheit der Volkscharaktere ab. Wir dürfen aber wohl noch einen Schritt weiter gehen, indem wir, um jene merkwürdige Ausdehnung der tragischen Schaubühne zu erklären, auch den Fortgang und die Entwickelung der Zeit in Betracht ziehen. Eben jener Gedanke, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabene Gedanken sich für jeden Stand eben so gut schicken,

*) 4, S. 109 f.

wie für Könige, ist demokratischer Natur, d. h. er gehört einer Geistesrichtung an, welche die Schranken unter den Ständen hinweggeräumt sieht, oder hinwegräumen will. Eine demokratische Richtung dieser Art macht sich erst in den letzten Jahrhunderten bemerklich; vom Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an ist sie im Wachsen begriffen; die Tiefe ihres Ursprungs und ihre Gewalt zeigen sich darin, daß sie nicht bei den staatlichen Verhältnissen stehen bleibt, sondern alle Culturgebiete durchdringt, folglich auch das mit den Neigungen und Sitten der Menschen so eng verbundene der dramatischen Poesie. Hier ist der Ursprung des bürgerlichen Trauerspiels. Seine Wiege ist in England, weil jener Strom dort entsprang, sich indeß gerade da in engen und mäßigen Grenzen hielt. Da er aber seiner Natur nach kein auf dieses Land beschränkter, sondern ein europäischer ist, verbreitete sich der Geschmack an dem aus ihm fließenden bürgerlichen Trauerspiel bald auch über andere Länder. Am wenigsten behagte es den Franzosen. Auf einen Grund davon, daß diese nämlich immer größer scheinen wollen, als sie sind, hat Lessing in der angeführten Bemerkung schon hingewiesen. In der Dramaturgie kommt er darauf zurück. „Es scheint nicht", sagt er dort, „daß das bürgerliche Trauerspiel bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmen umgehen; und Gesellschaft mit seines gleichen

ist so viel als schlechte Gesellschaft." *) Als ein anderer Grund ist die unbedingte Verehrung der Franzosen für die Gestirne ihres tragischen Himmels anzusehen. Jede Abweichung von deren Gestalt und Laut war ihnen ein bedenklicher Irrthum.

Von Deutschland dagegen setzte Lessing mit Recht Empfänglichkeit für diese Versetzung des Trauerspiels in den Lebenskreis der mittlern Stände voraus. Von ihrer stärkern und unmittelbarern Wirkung auf den Verstand und das Herz der Menschen überzeugt, dichtete er das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson". Es erschien 1755 und ist sein erstes größeres Drama von Bedeutung. Die ganze Vorstellung von dieser Gattung fiel damals noch so sehr mit den Gedanken an englische Zustände und Sitten zusammen, daß Lessing sehr natürlich darauf kam, sich als Stoff eine englische Familiengeschichte zu ersinnen. Spätere deutsche Kunstrichter haben dem Stücke vorgeworfen, daß es zu wortreich, gedehnt, schleppend und weinerlich sei. Mit Unrecht. Es ist echt rührend und bei aller Stärke der Leidenschaft höchst maßvoll; die Charaktere sind sicher gezeichnet und mit Feinheit individualisirt. Das moralische Zartgefühl Sara's ist etwas auf die Spitze getrieben; dies thut aber dem Eindruck, den ihre Erscheinung macht, keinen Eintrag. Wahrhaft tragisch muß ich das Drama nennen, weil der unglückliche Ausgang ein innerlich nothwendiger ist, da er nicht in

*) 7, S. 63.

der Giftmischerei der Marwood, deren Gelingen nur zufällig ist, liegt, sondern in dem unverbesserlichen Wankelmuth Mellefonts. Daß das Trauerspiel in Prosa geschrieben ist, war eine kühne Neuerung, aber eine glückliche. Der treffliche Dialog würde sich nicht einmal den Jamben gefügt haben, ganz zu Grunde würde er gegangen sein in den damals noch allgemein üblichen Alexandrinern, in welchen Lessing früher einmal ein Trauerspiel angefangen, es aber nicht weit geführt hatte, vielleicht gerade dieser Versart wegen, durch deren Steifheit er sich beengt fühlen mußte.

Miß Sara Sampson fand ihren Weg sofort auf die Bühne; die deutschen Schauspielergesellschaften nahmen sie mit großer Freude an, auch in Wien wurde sie aufgeführt. Es ist dies eine Epoche in der Entwickelung unsrer Bühne, denn der verdiente Beifall, welchen dieses erste deutsche Trauerspiel, das die Fesseln Gottscheds von sich warf, beim Publicum fand, bewies, daß man dieser Fessel herzlich müde war. Auch die deutsche Schauspielkunst machte damit den Anfang eines großen Fortschritts, denn, wie ihr kundiger und geistvoller Geschichtschreiber treffend bemerkt: der deutsche Schauspieler war durch die ihm hier gestellte Aufgabe, statt an die üblichen Theatermuster, an die Natur gewiesen, da er Leidenschaften und Gemüthsbewegungen darzustellen hatte, gleich oder ähnlich denen, die er in der Wirklichkeit um sich sah.*) Einen vollendeten

*) E. Devrient, Gesch. d. d. Schauspielkunst 2, S. 126.

Schurken oder eine sonstige herkömmliche Theaterfigur in ihrer starren Einseitigkeit darzustellen, ist nicht schwer, aber einen Mellefont mit seinem Schwanken zwischen dem Guten und dem Bösen durch das Spiel begreiflich zu machen, war eine Aufgabe, welche denkende Schauspieler treiben mußte, ihre Farben aus dem Leben zu nehmen. Sie riefen damit bei den gebildeten Zuschauern tief gehende Eindrücke hervor, und dies wirkte auf die Dichter zurück.

Der Erfolg Miß Sara's war doch nicht im Stande, Lessing bei der Gattung, die er damit in Deutschland eingeführt hatte, festzuhalten. Als ob es ihm vorläufig genügte, Andern diesen Weg gewiesen zu haben, wandte er sich wieder nach einem andern Gebiet des Drama's hin. Damals machten die Lustspiele des höchst fruchtbaren Italiäners Goldoni in dessen Vaterlande außerordentliches Glück. Genialität und Tiefe darf man bei diesem Dichter nicht suchen, die Lebensbilder, welche er gibt, sind ziemlich oberflächlich, aber mit großer Leichtigkeit und vielem Bühnenverstande entworfen, großentheils heiter, launig und ergötzlich. Lessing, der auf eine vielseitige Bildung der deutschen Bühne ausging, glaubte, daß sie auch von diesen Producten Nutzen ziehen könne. Er setzte sich die Bearbeitung einer Reihe Goldonischer Lustspiele vor, vollendete aber nicht einmal eine, die er angefangen hatte. *) Durch die Ausführung dieses Planes hätte er dem noch sehr

*) 12, S. 31.

dürftigen deutschen Theaterrepertorium einen ersprießlichen Dienst geleistet. Eher hätte man ihm sein einactiges Trauerspiel, „Philotas", welches einige Jahre nachher im Drucke erschien, erlassen mögen. Unter den Dramen der reifen Zeit unsers Dichters nimmt es in jeder Hinsicht die letzte Stelle ein. Ein Königssohn, der, nach Selbstaufopferung dürstend, sich in patriotischer Ueberspannung, ohne alle in den Verhältnissen liegende Nothwendigkeit, selbst den Tod gibt, ist kein tragischer Held.

Es ist dies die Zeit, wo Lessing sich immer mehr in das Studium der größten dramatischen Muster vertiefte. Unter den alten Griechen gewann er jetzt den Sophokles so lieb, daß er ein Leben desselben zu schreiben anfing. Was er davon vollendete, ist ein immerhin ansehnliches Fragment, aber doch wieder nur ein Anfang. Besonders haben wir zu bedauern, daß er die Ausarbeitung nicht bis zu der in einem vorangeschickten allgemeinen Umriß verheißenen völligen Entwerfung des Charakters des Sophokles „als tragischen Dichters und der umständlichen Untersuchung seiner Stücke" *) geführt hat. Unter den Modernen wurde Shakspeare ein Gegenstand seiner wachsenden Bewunderung. Wieviel die Deutschen von diesem längst hätten lernen können, wenn Unwissenheit und falscher Geschmack ihnen den Weg zu ihm nicht versperrt hätten, wurde ihm immer klarer; der Verdruß über Gottsched, der die

*) 6, S. 285.

vaterländische Bühne statt dessen den Franzosen Preis gegeben hatte, erwachte in ihm mit neuer Stärke, und er machte ihm in den Litteraturbriefen Luft, bei Gelegenheit eines Gottsched für seine angeblichen Verdienste um die deutsche Bühne ertheilten Lobes, obschon dieses Lob von seinem Mitarbeiter Nicolai herrührte. „Niemand" — hatte Nicolai in der damals*) von ihm gleichfalls redigirten Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste gesagt — „wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe." „Ich bin dieser Niemand," antwortet Lessing, „ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen."**) Hierauf erwähnt er den kläglichen Zustand der dramatischen Poesie zu den Zeiten der Neuber und schildert in den vorher schon angeführten Worten, wie Gottsched zu Werke ging, ihm abzuhelfen. Dann fährt er fort: „Gottsched hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen ein-

---

*) Damals, d. h. im J. 1759, nicht mehr; Nicolai's Anzeige war bereits 1758 im 3. Bande der Biblioth. S. 85 ff. erschienen; mit dem Ende dieses Jahres trat er von der Herausgabe dieser Zeitschrift zurück. D. H.

**) 6, S. 41.

schlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung ꝛc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführet haben. . . . . Wenn man die Meisterstücke des Shakspeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. . . . . Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakspeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakspeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt

über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet u. s. w." *)

Bis zu diesem Litteraturbriefe ist, um von dem Preise des ersten aller dramatischen Dichter nicht zu reden, selbst seine Erwähnung in unsrer Litteratur eine sehr spärliche. Hier vernahmen die Deutschen das erste große Wort über ihn. Es war ein mächtiges Wort, und es zündete.

Auf sonderbaren und ihm eigenen Wegen, sagt unser Kritiker, erreicht der Engländer den Zweck der Tragödie. Damit deutet er auf den Punkt hin, in welchem für ihn der wesentliche Unterschied zwischen den Alten und Shakspeare lag. Was wäre hier lehrreicher, als eine eingehende Zergliederung dieses Unterschieds aus seiner Feder, und wer wäre einer durchgeführten Vergleichung des Shakspeare und des Sophokles gewachsener gewesen, als er! Den Anlaß dazu würde er gefunden haben, wenn er in dem angefangenen Werke über den Griechen bis zu der angekündigten Untersuchung seiner Tragödien gekommen wäre, und schwerlich würde er ihm aus dem Wege gegangen sein.

Eine andere an jene Stelle zu knüpfende wichtige Bemerkung ist die, daß Lessing hier wiederum die Eigenthümlichkeiten eines poetischen Geschmacks mit nationalen in nahe, innerliche Beziehung setzt, — eine Saite, die er in spätern Untersuchungen sehr wenig berührt. Hier erklärt er den englischen und den deut-

*) 6, S. 42 f.

schen Geschmack für verwandt und beruft sich weiterhin zum Beweise dafür auf „unsere alten Stücke", besonders auf den „Doctor Faust", der eine Menge Scenen habe, „die nur ein Shakspearesches Genie zu denken vermögend gewesen." *) Einen andern alten Faust kann er hier nicht meinen, als das allbekannte Puppenspiel dieses Namens, und wenn sich in diesem Shakspearesches Genie entdecken läßt, so ist es doch nur in der Anlage, nicht in der Ausführung der Scenen. Aber nein! Er theilt einen Auftritt mit, als genommen aus einem alten Entwurf dieses Trauerspiels, den einer seiner Freunde verwahre, in welchem, wie er sagt, gewiß ungemein viel Großes liegt." **) So verhält es sich auch, man gibt das freudig zu; aber wer den Auftritt lies't, wird auch schwören, daß er aus keinem alten Trauerspiel genommen sein, vielmehr Niemand zum Verfasser haben kann, als den, der ihm das gerechteste Lob ertheilt. Denn kein Wort ist darin, welches nicht den vollen Stempel des Lessingschen Geistes in den Gedanken, wie in den Ausdrücken, trägt.

Lessing hatte es bei diesem Auftritt nicht bewenden lassen. Zweimal sagt er in Briefen, ***) daß er seinen Faust nächstens in Berlin aufführen lassen wolle. Auch haben Freunde nach seinem Tode Einiges, was sie aus dem Entwurfe des Ganzen in der Erinnerung

---

*) 6, S. 43.
**) 6, S. 43.
***) 12, S. 119. 185.

hatten, veröffentlicht. Die Handschrift scheint vollendet, oder doch der Vollendung nahe gewesen zu sein, ist aber verloren gegangen. Wir haben es sehr zu bedauern, weil wir dadurch um ein Drama gekommen sind, welches in doppelter Hinsicht sehr wichtig sein würde zur Vervollständigung der Charakteristik Lessings, für die jedes seiner Hauptwerke einen besondern, aus keinem andern zu schöpfenden Beitrag liefert.

Denn einmal würden wir hier unsern Autor ringen sehen um die Lösung einer Aufgabe, in der ein Dichter seine tiefsten Gedanken über die Bestimmung des Menschen und dessen Verhältniß zur Gottheit poetisch aussprechen und entwickeln kann; und dann würden wir ihn da sehen, wie er sich der Auffassung und Art Shakspeare's nähern wollte, da er ja den Faust für eines von unsern alten Stücken ausgibt, die er für verwandt mit der altenglischen Bühne erklärt.

Dieses Faustgedicht ist aber nicht der einzige Beweis dafür, daß er damals daran dachte, den Shakspeare den Deutschen nicht bloß zu empfehlen, sondern auch durch eigene Schöpfungen der Bühne eine ähnliche Richtung zu geben. Einen zweiten meine ich in Fragmenten von Dramen in seinem Nachlaß zu finden, die bei aller ihrer Kürze durch ihre Haltung und den Ton des in ihnen gebrauchten jambischen Verses dieselbe Absicht errathen lassen.

Indeß führt er ganz kurze Zeit, nachdem jener merkwürdige Litteraturbrief an's Licht getreten war, in Deutschland ein litterarisches Erzeugniß ein, welches

theoretisch und praktisch von Shakspeareschen Auffassungen und Formen sehr weit abliegt.

Es war die Uebersetzung von zwei vor Kurzem in Frankreich erschienenen Dramen des berühmten Diderot, dem „natürlichen Sohn" und dem „Hausvater" (oder, wie er französisch eigentlich heißt, Familienvater), und den sie begleitenden Abhandlungen. Mit diesen Stücken von einer neu zu nennenden Gattung und den zu ihrer Rechtfertigung bestimmten Erörterungen wollte Diderot das Theater seines Volkes von Grund aus reformiren. Schon früher hatte er in einem Roman die Verkehrtheit der französischen Tragödie scharf und treffend gegeißelt. Jetzt wollte er theoretisch und praktisch zeigen, wie man an die Stelle dieser Schauspiele, die nur eine Verzerrung, kein Abbild der Wirklichkeit seien, aus der Natur und Wahrheit hergenommene Bilder setzen könne und müsse. Diese sollen die Grundlage einer neuen Gattung bilden, die er einführen will und dringend empfiehlt. Sie ist dem rührenden Lustspiel seiner Nation und dem bürgerlichen Trauerspiel der Engländer nahe verwandt; er will aber ihre Nothwendigkeit tiefer fassen und betrachtet sie daher nicht als Nebenart einer Hauptgattung, sondern als das Mittelglied einer alle dramatischen Arten enthaltenden Reihe. Er nennt sie die ernsthafte Gattung (le genre sérieux). Eben dieser Stelle wegen werden ihr, wie er meint, wenn sie sich erheben will, die Hülfsmittel der Tragödie, wenn sie sich herablassen will, die der Komödie zu Gebot stehen. Einen

der wesentlichsten Unterschiede zwischen dem Trauerspiel und dem Lustspiel sieht er darin, daß das erstere Individuen darstellt, das zweite in dem Charakter seiner Hauptperson eine ganze Art von Menschen. Hier soll sich nun die ernsthafte Gattung in so fern an das Lustspiel anschließen, daß auch ihre Hauptpersonen Allgemeinheiten darstellen, aber nicht Charaktere, sondern Stände. Jeder Stand hat seine Pflichten, daher gebe die Schilderung der Stände Anlaß, ihre Pflichten zu zeichnen, und die Pflichten des Menschen seien für den dramatischen Dichter eine eben so reiche Fundgrube, wie ihre Lächerlichkeiten und Laster. Diese letztern seien der Gegenstand der lustigen Komödie, der der ernsten Komödie (zuweilen gibt Diderot seiner neuen Gattung auch diesen Namen) die Tugend und die Pflichten des Menschen. Denn der wahre Zweck des Drama's sei, daß es uns die Tugend lieben und das Laster hassen lehre, wie dieses der Zweck aller Künste sein sollte.

Es war in Frankreich die Meinung der angesehensten Kunstrichter (und ich weiß nicht, ob sie dort nicht noch die herrschende ist), daß die Dichter ihrer Nation auf der Grundlage der Griechen und ihrer unbestreitbaren Regeln sie noch übertroffen und das Schauspiel vervollkommnet hätten. Auch dagegen erhebt sich Diderot. Er zeigt, daß die hochberühmten französischen Tragiker das Wesen und die Form des Drama's, wie sie bei den Griechen waren, nicht verbessert, sondern verdorben haben; denn bei den Alten

haben Natur und Wahrheit geherrscht, aus der französischen Tragödie seien sie verbannt durch das Gesetz der Schicklichkeit oder Wohlanständigkeit (décence), welche die Feindin des Genie's und aller großen Wirkungen ist. „Unablässig", sagt er, „will ich daher unsern Franzosen zurufen: die Wahrheit, die Natur, die Alten .... Seltsames und leichtsinniges Volk, wie sehr schränkest du die Kunst ein! Welchen Zwang legst du deinen Künstlern auf! Wie vieler Vergnügen beraubet dich dein verzärtelter Geschmack! Alle Augenblicke würdest du auf der Bühne Dinge auspfeifen, die dich im Gemälde rühren und bezaubern würden. Weh dem Genie, dem es einkommen dürfte, dir ein Schauspiel zu zeigen, das zwar mit der Natur, aber nicht mit deinen Vorurtheilen bestehen könnte!" *)

Wo Diderot Abweichungen vom Vorbilde der Alten fordert, da sucht er sie durch die Verschiedenheit der zeitlichen und der nationalen Verhältnisse zu rechtfertigen. „Wir haben", sagt er, „es an nichts fehlen lassen, das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versification beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete De-

---

*) Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von G. E. Lessing. (2. Ausg.) Berlin 1760. 2 Theile 8. 2, S. 307.

clamation sehr wohl schicket; ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."*) Damit glaubte er den Gebrauch der Prosa, den man sich sonst nur im Lustspiel erlaubt, auch im Trauerspiel zu rechtfertigen, besonders im bürgerlichen. Und wie die Prosa den Versen, so zieht er dieses, welches er auch das häusliche nennt, dem bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fast allein üblichen heroischen, in welchem Könige und Helden auftreten, vor. Denn, meint er, wir können auf der modernen tragischen Bühne die Könige nicht brauchen, weil diesen der Anstand einen starken Ausbruch ihrer Gefühle nicht gestattet. Zum Beweise führt er eine Stelle aus Racine's Iphigenie an, in welcher Agamemnon das traurige Loos der Könige beklagt, die, stets von Zeugen umlagert, nicht einmal weinen dürften. Hier verwickelt er sich aber in einen offenbaren Widerspruch. Er hat ja selbst den Dichtern seines Volkes den wohlverdienten Vorwurf gemacht, daß sie die falsche Decenz erst in das Trauerspiel hineingetragen und diesem dadurch Natur und Wahrheit geraubt haben. Also nicht die Könige an sich sind für die moderne Bühne unbrauchbar, sondern werden es, wenn der Dichter sie und ihre Umgebungen mit aller der übermäßigen Geschliffenheit, welche erst die modernen höfischen Sitten eingeführt haben, erscheinen läßt. Ja er selbst dehnt die dadurch erzeugte

*) A. a. O. 1, S. 188.

Lähmung des dramatischen Schwunges noch weiter aus. „Je civilisirter und verfeinerter ein Volk ist“, sagt er, „desto unpoetischer sind seine Sitten, denn Alles, was milder wird, wird auch schwächer.“ Also wird in den Zeiten großer Verfeinerung, was er von den Königen sagt, die höher gebildeten Stände überhaupt treffen, wenn der Dichter sie nur sprechen lassen will, was die Decenz gestattet.

Diese Sätze trägt Diderot in den angeführten Erörterungen über die dramatische Dichtkunst nicht in systematischer Ordnung, sondern in freier, lose zusammenhängender Folge vor. „Sie ziehen an durch Geist, Feinheit, Witz, Kühnheit und beredten Vortrag. Manches ist wahr, neu, eigenthümlich und gewährt überraschende Einblicke in die Bedürfnisse der Bühne; Anderes ist nur blendende Sophistik. Goethe sagt*) von desselben Autors Versuch über die Malerei, den er übersetzt hat, er sei mehr geschrieben, „um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten.“ — Vollkommen paßt dies auf jene Betrachtungen über das Drama nicht. Diderot war von der Vortrefflichkeit der Gattung und des ganzen dramatischen Stils, die er hier mit aller ihm zu Gebote stehenden Ueberredungsgabe vertheidigt, zu sehr überzeugt, als daß ihm ihre praktische Einführung nicht ernstlich hätte am Herzen liegen sollen.

---

*) Werke 36, S. 212.

Will man aber von der Bedeutung sprechen, welche die Abhandlungen heute noch haben, dann läßt sich jener Ausspruch gar wohl auf sie anwenden. Sie liegt in den Angriffen auf das alte Kunstgebäude, nicht in dem Werth und den Vorzügen des neuen.

Ungünstiger noch muß man von den beiden Dramen selbst urtheilen. „Der natürliche Sohn" ist ein durch und durch verfehltes Product, zugleich matt und geschraubt. Man fragt sich verwundert, wo denn hier die Natur zu finden ist, auf deren Wiederherstellung im Drama durch die neue Gattung Diderot sich so viel zu Gute thut. Um es anschaulich zu machen, daß es sich dennoch so verhalte, bedient er sich zu diesem Zwecke einer seltsamen Fiction. Die Begebenheit soll sich in der Wirklichkeit genau so zugetragen und zum Drama dadurch gestaltet haben, daß die handelnden Personen das Ereigniß zur lebendigen Erhaltung seines Andenkens wieder gespielt und also sich selbst vorgestellt haben. Damit glaubte Diderot zu zeigen, wie das Drama eine vollkommen genaue Copie der Natur sein könne und müsse, im vollsten Gegensatz zu dem Conventionellen und Künstlichen, welches die Bühne verunstalte und verderbe. Leider ist nur an diesen Menschen und an dem Erlebniß, welches sie so hoch feiern, wenig wahrhaft Natürliches. Das Stück ist voll von einem auf die Spitze getriebenen Edelmuth und einer Empfindsamkeit, denen Mark und individuelles Leben fehlen. Die Personen tauschen tönende Phrasen gegen einander aus. Weit

besser ist allerdings „der Hausvater". Man kann begreifen, daß dieses Schauspiel in der Lessingschen Uebersetzung auf deutschen Bühnen gefiel. Es ist mit größerer Wärme geschrieben, die Charaktere sind individueller, die moralische Wirkung ist entschiedener. Aber es hat weder dramatische, noch poetische Kraft.

Diderot war überhaupt keine poetische Natur. Aber in seinen Romanen, frivol und theilweise stark cynisch wie sie sind, steckt doch mehr Poesie, als in diesen Dramen. Gerade wo er ernst sein wollte und gar zu gern poetisch gewesen wäre, versagte ihm die Natur den Dienst. Das kommt daher, daß sein ganzes geistiges Wesen sich in der Mitte befand zwischen einer Philosophie, die nur der sinnlichen Erfahrung und den sinnlichen Empfindungen Realität zugestand, auf der einen Seite, und wahren Geistes- und Herzensbedürfnissen auf der andern, zwei einander widersprechenden Welten, von denen er abwechselnd angezogen und abgestoßen wurde. Er behauptet, daß nur Leidenschaften, große Leidenschaften, den Menschen über das Gemeine erheben können, daß es ohne sie nichts Erhabenes geben könne, weder in den Sitten, noch in den Werken. Wie er nun aber im Drama solche Leidenschaften entstehen lassen und in Bewegung setzen will, fehlt ihm der wahre Boden, aus dem sie emporwachsen können, und er verliert sich in ein Spiel mit überfeinen, verschwimmenden Gefühlen. Ein berühmter französischer Litterarhistoriker unsrer Tage behauptet, daß Diderot seine dramaturgischen Abhandlungen,

denen er übrigens nur Böses nachsagt, unter dem Einflusse seiner eigenen Stücke geschrieben habe. Das Umgekehrte ist das Richtige. Diderot hat die Stücke geschrieben, um mit dem Kühnen und Paradoxen in seiner Theorie, woran man sich stoßen könnte, durch praktische Beispiele auszusöhnen, und das ist ihm nicht sonderlich gelungen.

Ich habe es für nöthig gehalten, bei diesen dramatischen Bestrebungen zu verweilen, da sie unserm Lessing außerordentlich imponirten. Zwei Vorreden, die er zwei Auflagen seiner Verdeutschung vorsetzte, die erste anonym von 1760, und die zweite ganz kurz vor seinem Tode geschrieben, sind voll von diesem großen Eindruck.

„Ich möchte wohl sagen“ — heißt es in der erstern Vorrede — „daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat, als Diderot. . . . . Es wird darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist, als das Genie in seine alte Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst verdränget; ob der Mann, der es zugestehet, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine rühmen kann; ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat. Wenigstens muß es geschehen, wenn auch wir einst

zu den gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hatte." *)

Es ist wahr: Lessing hat einige Zeit nachher in der Dramaturgie dem bewunderten Autor ein so volles Lob nicht ertheilt. Ueber den „natürlichen Sohn" macht er sich dort förmlich lustig, den Dialog nennt er „ein pedantisches Geklingle von neumodisch-philosophischen Sentenzen;" **) er gibt zu, daß unter den Anmerkungen einige als neu vorgetragen worden, die es doch nicht waren, andern die Gründlichkeit fehlte. Er stellt sich theilweise auf Palissots Seite, welcher Behauptungen Diderots in diesen Anmerkungen angegriffen hatte, und wirft ihm seinerseits verschiedene Mißgriffe vor. ***)

Wie wenig dies aber doch seiner Meinung von der hohen Bedeutung der Diderotschen Grundsätze im allgemeinen Abbruch that, zeigt die zweite Vorrede, in der er eine Art von dramaturgischem Testament niederlegte. Nachdem er hier gemeldet, daß er ersucht worden sei, der Uebersetzung seinen Namen zu geben, fügt er hinzu: „Ich sehe nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit gibt, meine Dankbarkeit einem Mann zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Antheil hat. Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein,

---

*) 6, S. 368 f.
**) 7, S. 383.
***) 7, S. 384 ff.

wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er, ohne Diderots Muster und Lehren, eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre. Diderot scheint überhaupt auf das deutsche Theater weit mehr Einfluß gehabt zu haben, als auf das Theater seines eigenen Volkes." *)

Gewiß hat Diderot auf die deutsche Bühne Einfluß geübt, sein „Hausvater" hat in Deutschland Hunderte von Kindern erzeugt, die über die Bretter gingen und hin und wieder noch darüber gehen; ja nach Lessings Tode hat diese Gattung auf der deutschen Bühne mehr als jede andere geherrscht. Eben so gewiß aber ist es, daß jener Einfluß ein weit geringerer gewesen sein würde ohne die ihn fördernde große Autorität Lessings.

Kehren wir aber zunächst zu der zwanzig Jahre früher fallenden ersten Einführung zurück. Ist es da nicht befremdend, daß der große, scharfe Kritiker unmittelbar hintereinander erst Shakspeare, dann Diderot als das wahre Heil der deutschen Bühne hinstellt? daß er es heute in dem Beispiele des Dichters sieht, der die Menschheit aus dem gemeinen Verlauf der Dinge bis zu ihrer äußersten höchsten Grenze hebt, und morgen in dem Muster eines Autors, welcher gerade in Conflicten innerhalb alltäglicher, engbegrenzter

*) 6, S. 369.

Verhältnisse die natürlichen Quellen des Drama's sucht? heute eine neue Epoche des deutschen Schauspiels von der Wiederbelebung einer alten nationalen Richtung erwartet, morgen von den Grübeleien eines Ausländers, dessen entschieden ausgesprochener Zweck die Umgestaltung der Bühne seines eigenen Volkes ist?

Diese, so viel ich sehe, bisher noch nicht versuchte Erklärung dieses wenigstens scheinbaren Widerspruchs liegt in Lessings eigenthümlicher Art, seinen Standpunkt zu wechseln, oft schnell zu wechseln, nicht um einen einmal eingenommenen aufzugeben, sondern um unter den Mitteln zur Lösung einer schwierigen Aufgabe das beste desto leichter finden, desto energischer anwenden, oder auch von verschiedenen Seiten her das Ziel desto sicherer erreichen zu können. Dem deutschen Schauspiel eine Gestalt zu geben, fähig, die geistige und sittliche Entwickelung der Nation zu fördern, war für ihn eine Angelegenheit von hoher Wichtigkeit. Wohl sah er als den tiefsten Grund des verwirrten, schwankenden, kraftlosen Zustandes dieser Bühne die Abirrung von dem Wege an, den sie längst hätte einschlagen können, er wollte selbst Versuche machen, sie dorthin zu weisen; auf der andern Seite konnte er sich aber auch die Schwierigkeit, diesen verschütteten Quell, von dem selbst die Kunde fast erloschen war, wieder auszugraben, nicht verhehlen. Da schien ihm denn die Anwendung eines andern, leicht faßbaren, leicht zu befolgenden, dem Charakter der Zeit entsprechenden, rasch zum Ziele führenden Mittels, wie

er es in Diderots Rathschlägen und Beispielen sah, sehr wünschenswerth. Darum wollte er aber Shakspeare keinesweges vernachlässigt sehen. Vielmehr war er überzeugt, daß der Dramatiker, auf welchen Boden er sich auch stellen möge, unter allen Umständen von diesem Dichter erstaunlich viel würde lernen können. Auch hat er mit seiner Empfehlung Diderots gar nicht bewirken wollen, daß der Deutsche nun völlig in dessen Fußstapfen gehe, sondern vielmehr erwartet, daß eine selbständige Entwickelung dieser Grundsätze auf der deutschen Bühne zu einer eigenen, einer national deutschen Gestalt des Schauspiels führen würde; sonst würde er nicht haben sagen können, daß nur, wenn Diderot bei uns Gehör findet, wir einst zu den Völkern gehören können, deren jedes *seine* Bühne hatte. Wenn wir dieses Gehörfinden, wie wir dazu berechtigt sind, in seiner allgemeinsten Beziehung fassen, so geht es auf die Natur und die Wahrheit, als den Ausgangspunkt Diderots in der Theorie, von denen Shakspeare und andere große Dichter früherer Zeiten in der Ausübung erfüllt sind, im Gegensatz zu dem Conventionellen und Künstlichen der französischen Tragödie. Und hier kommen wir auf einen zweiten Punkt, der Lessing für Diderot einnahm und bestach. Wie er ja in allen Stücken den Weg zur Wahrheit zu bahnen trachtete, indem er mit der Hinwegräumung des Irrthums, als mit einer unerläßlich nothwendigen Arbeit begann, so besonders auch auf diesem Gebiete, wo ihm die weitverbreitete Verehrung des tragischen

Stils der Franzosen theoretisch und praktisch hemmend in den Weg trat. Wie sehr freute er sich da, in einem hervorragenden Autor dieser Nation selbst einen wohlbewehrten Streitgenossen zu finden, um so mehr, da er bisher nur mit kurzen Andeutungen eines eigenen Angriffs hervorgetreten war. Sollte nun das Drama den alten, durch äußere Pracht blendenden Bau des gemeinschaftlichen Gegners verlassen, so mußte ihm eine andere Stätte bereitet werden. Diderot hatte es rasch gethan, und Lessing, der immer gern die Dinge sofort von der praktischen Seite ergriff, glaubte, daß man es auch mit dieser Behausung versuchen dürfe.

Aber er machte sich nicht selbst darin heimisch; ich meine, er dichtete nichts der ernsthaften Gattung Diderots Angehörendes. Er wollte als Dichter nicht der deutsche Nachfolger der Franzosen sein; er blieb, wie in allen Stücken, der vielseitige, der universelle Lessing. Das nächste Drama, womit er nach geraumer Zeit, in der er die Bühne ganz vergessen zu haben schien, auftrat, war „Minna von Barnhelm". Er hatte es zu Breslau innerhalb eines noch kriegerischen Luftkreises entworfen, einige Jahre später vollendet und mit diesem Stücke ein Lustspiel geschaffen, dem wir kein anderes an die Seite zu setzen haben.

Aber ist denn „Minna von Barnhelm" ein eigentliches Lustspiel? Wenn wir uns nach der vom Dichter selbst in der Dramaturgie aufgestellten Definition richten wollen, wäre sie es nicht. Er sagt dort nämlich: „Die

Komödie will durch Lachen bessern; ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unsrer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken." *) Dieser Kategorie entspricht „Minna von Barnhelm" doch wohl nur sehr wenig. Lessing spricht aber, wie der ganze Zusammenhang zeigt, dort nur von der Charakterkomödie im eigentlichen und engen Sinne. Ein andermal sagt er: „In der Komödie sind die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel, jene sich äußern zu lassen und in's Spiel zu setzen." **) Dieser Satz ist schon allgemeinerer Art, bezieht sich aber doch immer nur auf die sich ganz in den Grenzen der neuern griechischen Komödie bewegende Gattung. Auf eine große und bedeutende Erweiterung dieser Grenzen geht dagegen die vorher schon angeführte Lessings am Schlusse der Abhandlung über das rührende Lustspiel: „Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren; die wahre Komödie will beides." ***) Und dieses Ideal der wahren Komödie, welche sich noch immer scharf genug von dem ernsten Schauspiel Diderots unterscheidet, hatte Lessing vor Augen, als er „Minna von Barnhelm" dichtete. Aber nicht etwa so, daß er zufrieden wäre, beide Absichten neben einander und getrennt von einander zu erreichen.

---

*) 7, S. 129.
**) 7, S. 232.
***) 4, S. 154.

sondern der ganzen Fabel und Anlage nach hängen sie innig zusammen: Tellheims Mißverständniß, welches in einen trüben Ernst umzuschlagen droht, ist seiner Entstehung nach heitrer Natur und löſ't sich daher leicht zugleich in Rührung und Heiterkeit. Man hat dieser Spannung unter Liebenden vorgeworfen, sie sei bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Wie aber Minna von ihrem Bräutigam sagt, sie könne es nicht bereuen, sich den Anblick seines ganzen Herzens verschafft zu haben;*) so haben wir dem Dichter für den Anblick des sittlichen Zartgefühls und des Seelenadels, die er hier gründlich malt, dankbar zu sein. Aber das Stück erfüllt nicht bloß jene ästhetische Forderung, es hat auch einen großartigen Inhalt, einen nationalen. Goethe spendet ihm in dieser Beziehung das höchste Lob, welches einem Drama nur ertheilt werden kann, und erkennt ihm eine außerordentliche Bedeutung in der Entwickelung unsrer dramatischen Poesie zu. An der Stelle, wo er von dem Lebensgehalt spricht, der durch die Thaten Friedrichs und des siebenjährigen Krieges erst in die deutsche Poesie kam, nennt er Minna von Barnhelm die wahrste Ausgeburt dieses Krieges. „Es ist" — fügt er hinzu — „die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von specifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that. . . . Diese Production war es, die den Blick in eine höhere, be-

---

*) 1, S. 598.

deutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtung bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete.“ *)

Mit den nationalen Gefühlen, von denen das Stück erfüllt ist, wird nicht der geringste Prunk getrieben, sie werden als solche kaum genannt, wirken aber darum nur desto eindringlicher. Der große König sitzt im fernen Hintergrunde, und doch bringt er, mit einer Bewegung des kleinen Fingers so zu sagen, das Stück zu Ende. Dies ist, um mit Goethe zu reden, das Specifisch-Temporäre. Aber das Deutsche vom dauerndsten Gehalt liegt in der Zeichnung der Charaktere. In ihnen ist Alles von Grund aus deutsch bis auf die Dienerschaft. Was ist die Zofe in deutschen Lustspielen sonst gewesen, und was ist sie zum Theil noch, als eine ungeschickt zugestutzte französische Soubrette! Die unvergleichliche Francisca ist ein deutsches Kammermädchen. Und damit der Gegensatz den nationalen Charakter noch besser in's Licht stelle, tritt als Verächter der deutschen Plumpheit ein Franzose auf, der nicht erröthet, mit seinen feinen Kunstgriffen, die das Glück verbessern, zu prahlen. Diese Charaktere stellten denn auch den Schauspielern Aufgaben, die zur Entwickelung ihrer Kunst nach einer neuen Seite hin beitrugen. Das Stück machte auf mehreren Bühnen das wohlverdiente Glück. In Berlin erregte es einen solchen Enthusiasmus, daß es in zwei und zwanzig

*) Werke 25, S. 106.

Tagen neunzehn Mal gegeben wurde*). Man hätte um so mehr glauben mögen, es würde die fruchtbare Mutter gleichartiger Komödien sein. Aber dies war eine täuschende Erwartung.**)

Schon in einer frühern Vorlesung habe ich von den Gründen gesprochen, warum der Schwung, den die preußischen Thaten der Poesie gegeben, nur kurze Zeit dauerte. Ich suchte sie in der bald eintretenden Ermattung der Theilnahme an diesen Thaten und in der Unzulänglichkeit des Stoffes für eine reiche Ausbildung besonders im Drama. Eine Quelle der Begeisterung für weitern Anbau des nationalen Lustspiels war damit versiegt, und eine andere wollte sich nicht aufthun. Lessing hat überhaupt kein Lustspiel weiter geschrieben oder, um ganz genau zu reden, keines vollendet.

Auch nach seinen Tagen wurde das höhere, das classische Lustspiel bei den Deutschen wenig oder gar nicht angebaut. Weder widmeten sich ihm so bedeutende Geister wie dem Trauerspiel, noch erregte es ein Interesse wie dieses. Die Tragödie trat in sehr verschiedenen Formen auf;

*) Diese von Plümicke, „Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin", S. 262, herrührende Nachricht ist zu berichtigen nach einem Briefe von Lessings Bruder, 13, S. 142 f. Vergl. auch Guhrauer's Fortsetzung des Werkes von Danzel über Lessing, Abtheil. 1, S. 129 f., Note 1. D. H.

**) Sogenannte Soldatenstücke erschienen genug nach der „Minna" (vergl. Lessings Leben von K. G. Lessing, 1, S 240); aber kein einziges, das ihr nur entfernt vergleichbar gewesen wäre. D. H.

über die Vorzüge der einen vor der andern wurde von Dichtern und Theoretikern lebhaft gestritten, unter großer Theilnahme des Publicums. Warum das Lustspiel in jeder Beziehung zurückstand, ist nicht schwer zu erklären. Das Trauerspiel kommt leichter aus dem Kopfe der Dichter selbst; das Lustspiel bedarf eines Anstoßes im Leben selbst, und dieser Anstoß bedarf wieder eines ihn erfassenden Geistes wie Lessing, um die Deutschen dafür lebhaft und gründlich zu interessiren. Für heitere Schilderungen aus dem gewöhnlichen Laufe der Dinge, die zugleich allgemein verständlich und poetisch zu behandeln sind, fehlen ihnen die national gefärbten lustigen und lächerlichen Charaktere zu sehr; wenigstens zeigt sich das Volksthümliche darin nicht so leicht, wie bei andern Nationen. Auch hier muß man Lessings scharfen Blick und feinen Tact bewundern. Er fand es heraus und stellte es in den Haupt- wie in den Nebenfiguren seiner „Minna" in unverkennbarer Eigenthümlichkeit, aber mit zarter Hand ohne alle Ueberladung hin. Und weil die Komödie selbst brach lag, fehlte auch das Interesse an ihren Formen, welches über die Tragödie den lehrreichen und fruchtbaren Streit erzeugt hatte. Ueberdies ist bei ihr, wie ich schon bemerkte, eine so tief gehende Spaltung der Ansichten gar nicht vorhanden.

Man darf wohl zweifeln, daß selbst Lessing den Anlaß und die glückliche Stimmung wiedergefunden haben würde, eine zweite „Minna" hervorzubringen. An Lust freilich, diese Laufbahn zu verfolgen, fehlte

es ihm zuweilen nicht. Versichert doch sogar sein Bruder,*) daß er unter verschiedenen Lebensplänen auch den entworfen hatte, mit einer eigenen kleinen Truppe von Ort zu Ort zu ziehen, um zwölf Komödien, die er schreiben wollte, unter seiner Leitung aufführen zu lassen. Dieser Plan fällt in die Jahre, in denen er, nachdem er den General Tauenzien verlassen, wieder in Berlin ohne Anstellung lebte. Wie aber die Vielseitigkeit seiner Begabung und das Gefühl, sehr verschiedenartigen Aufgaben gewachsen zu sein, ihn sein ganzes Leben hindurch bald nach dieser, bald nach jener Seite zogen, ließ er den seltsamen Gedanken wieder fahren. Da bot sich ihm von Hamburg aus ein ungesuchter Anlaß zu einer praktischen Bühnenthätigkeit. Daß er dabei anfangs an einen ähnlichen Zweck dachte, wie bei dem Wanderplane, geht aus einem Briefe an Gleim hervor. Er schreibt diesem im Februar 1767: „Ich habe mit dem Hamburger neuen Theater und den Entrepreneurs desselben eine Art von Abkommen getroffen, welches mir auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspricht.... Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden und aufführen lassen. Solche Umstände waren nothwendig, die fast erloschene Liebe zum Theater wieder bei

---

*) G. E. Lessings theatralischer Nachlaß. Berlin 1784. 86. 2 Th. 8. Th. 2, S. XLII; auch in G. E. Lessings Leben, 1, S. 264.

mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andern Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genie's würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit." *)

Mit dem Hamburger Unternehmen verhielt es sich so. Es hatte sich seit längerer Zeit in dieser reichen Stadt viel Sinn für die Schaubühne gezeigt, die besten wandernden Truppen waren besonders gern dahin gekommen. Dieser Stimmung des Publicums vertrauend, faßten drei Kaufleute, denen sich einige andere Bürger zugesellten, den Plan, dort eine stehende Bühne, und zwar ein Nationaltheater, zu gründen. Sie wollten das ganze Theatergeschäft für ihre eigene Rechnung führen und leiten, statt der gewöhnlichen, an der Spitze der umherziehenden Gesellschaften stehenden Unternehmer, der sogenannten Principale. Der Gedanke war gut. Unter den Principalen trat die Erreichung höherer Zwecke ganz zurück gegen die Rücksicht auf die Casse und den Gewinn. Mit großen Hoffnungen wurde das Unternehmen begonnen; es ging aber sehr bald zu Grunde, obgleich die Schauspielergesellschaft die auserlesenste war. Zu ihr gehörte der berühmte Eckhof, den man mit Recht den Begründer der deutschen Schauspielkunst genannt hat, mit dem die Höhe beginnt, die sie im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts erreichte, und von der sie allmählich wieder herabgesunken ist. Aber die Häupter

---

*) 12, S. 177 f.

des ganzen Unternehmens waren seiner Durchführung nicht gewachsen. Sie waren leichtsinnig und unter sich nicht einmal einig; die nöthigen Geldmittel fehlten ihnen; der technische Director, den sie an die Spitze stellten, war unfähig; auch auf den guten Geschmack des Hamburger Publicums hatten sie zu viel gebaut. Es fand sich durch die bessere Nahrung, die ihm dargeboten wurde, gar nicht so befriedigt, wie sie es vorausgesetzt hatten; es verlangte auch nach recht gemeiner Kost. Die Schwierigkeiten häuften sich, und nach kurzer Zeit war das Hamburger Theater wieder in den Händen eines Principals.

Wie glänzend hat sich nicht seitdem die äußere Lage der deutschen Bühnen verändert, und doch ist noch immer Anlaß zu der Beschwerde jener Tage vorhanden! Auch über die Hoftheater, die doch über große Summen zu verfügen haben, klagen die Kenner, daß sie die künstlerischen Anforderungen nicht zur Hauptsache machen und den Geschmack der Menge, indem sie ihm nachgeben, nur immer mehr verderben. Ob sie nicht anders können, ist eine Frage, deren Untersuchung uns zu weit abführen würde von unserm Gegenstande.

Lessing war bei dem Unternehmen als Dramaturg und Consulent angestellt. Ueber die dadurch übernommenen Pflichten gab er in der Dramaturgie, die er als Wochenschrift erscheinen ließ, gleich im Anfang Rechenschaft. „Sie soll" — sagt er in der Ankündigung — „ein kritisches Register von allen auf-

zuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird." *) Keinesweges aber, um dem Publicum zu imponiren und sein Urtheil zu beherrschen; es sollte, im echt Lessingschen Sinne, nur geleitet und auf den rechten Weg gebracht werden. „Das Publicum", heißt es, „komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden! Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publicum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann." **)

Von jenen Verpflichtungen wurde ihm die, auch der Schauspieler Leistungen mit seinem Urtheile zu begleiten, bald verleidet. Es gehörte zu der Gesell-

---

*) 7, S. 3.
**) 7, S. 2 f.

schaft eine Madame Hensel, die talentvoll, aber über alles Maß rollensüchtig war. Sie trat nicht nur in allen Fächern auf, sondern nahm jede dankbare Rolle für sich allein, wie ein ihr gebührendes Recht, in Anspruch. *) „Sie glaubte“ — sagt ein kundiger Berichterstatter über diese Zeit unsers Theaters — „nie genug zu glänzen, wenn sie nicht allein glänzte.“ Dieser Anmaßung wollte Lessing, der übrigens mit Lobeserhebungen für sie nicht karg war, denn doch einmal, wenn auch nur leise, entgegentreten. Er that es, indem er einem abermaligen Preise ihres Spiels in einem aus dem Französischen übersetzten Drama hinzufügte: „Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Cadets exerciret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ **) Aber selbst dies konnte die Eitle nicht ertragen. Sie begnügte sich nicht, für ihre eigene Person mit dem Kritiker zu brechen; sie regte, so viel sie konnte, die ganze Truppe gegen ihn auf. So niedrigen Klätschereien und Anfeindungen ein für allemal zu entgehen, beschloß Lessing, sich mit der Beurtheilung der

*) Vergl. F. L. Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, von F. L. W. Meyer. Hamburg 1819. 2 Th. 8. Th. 1, S. 183.

**) 7, S. 90 f.

Schauspieler lieber gar nicht mehr zu befassen. Nur noch einmal sprach er ein solches Urtheil aus, aber nur um zu verstehen zu geben, warum er ihnen künftig entsage. Der Esser des Thomas Corneille wurde aufgeführt. „Die Elisabeth des Stücks", bemerkt Lessing, „ist so zärtlich, als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Actrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. . . . Wir können und müssen uns daher begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt, und die andere nicht ganz verwahrloset wird. Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen; aber uns mehr die zärtliche Frau, als die stolze Monarchin, sehen und hören lassen. . . . Und ich glaube, es ist zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht." — Dann fügt er hinzu: „Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urtheile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Compliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlecht, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann

falsch, als seltener beurtheilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."*) Und von da an schweigt die Zeitschrift über die Darstellungen gänzlich. Der Wink war verständlich genug, aber als Rüge der thörichten Empfindlichkeit der Hensel fein und milde genug. Auch am Schlusse der Dramaturgie, wo er eine Art von Rechenschaft gibt, warum er der Beurtheilung der Darstellungen sehr bald überdrüßig geworden sei, und vom Schauspieler sagt: „gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit zu viel glauben", ist er so gefällig, diese Unart auf den fast gänzlichen Mangel „specieller, von jederman erkannter, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßter Regeln" zu schieben, „nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei."**)

Mit unverhohlener, aber wahrlich nicht ungerechtfertigter Bitterkeit spricht sich dagegen Lessing an

*) 7, S. 112 f.
**) 7, S. 451.

demselben Ort über die Schuld des Publicums an dem Scheitern des ganzen Theaterunternehmens aus. „Wenn", sagt er, „das Publicum fragt, was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum, und was hat denn das Publicum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmeres, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von

dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat. —" *)

Indeß ging der ganze Versuch an der realen deutschen Bühne keineswegs spurlos vorüber, sondern trug seine Früchte. An ihn knüpfte in mehrfacher Beziehung Schröder an, der einige Jahre nachher an die Spitze des Hamburger Theaters trat. Dieser geniale Mann, den man nach den Berichten einsichtsvoller Zeitgenossen über die Art seiner Darstellungen und die Macht ihrer Wirkungen wohl den größten Schauspieler nennen kann, den Deutschland erzeugt hat, brachte die von Eckhof und seinem Stiefvater Ackermann schon bedeutend gehobene deutsche Schauspielkunst auf ihre größte Höhe und stiftete eine treffliche Schule. Man kann Schröder in seiner Weise und in seinem Kreise einen praktischen Fortsetzer Lessings nennen.

Die größte und schönste unmittelbare Frucht des von diesem an dem Hamburger Versuche genommenen Antheils ist die Dramaturgie selbst. Sie ist eines der köstlichsten Erzeugnisse seines Geistes. Alles ist auf den Anlaß eines Bühnenrepertoriums, das halb der Drang des Bedürfnisses, halb der Zufall zusammengesetzt hatte, wie vom Augenblick für den Augenblick geschrieben, und Alles ist zugleich aus dem systematischen Zusammenhang eines tiefen Nachdenkens und aus der umfangreichsten Sachkenntniß hervorgegangen.

*) 7, S. 451 f.

Wie sehr hier wieder der durch die Natur der Sache gegebene Fortschritt von der unmittelbar geschauten Realität eines besondern Falles zu allgemeinen Sätzen und Betrachtungen der Lessingschen Eigenthümlichkeit entspricht, versteht sich von selbst. Eben dieses gibt der Darstellung ein Leben, einen Reiz, eine Anmuth, die unvergleichlich zu nennen sind. Durchwürzt mit diesem Ton und Vortrag und mit einer eben so freien und leichten, als gründlichen Polemik, die uns beim Lesen fast an die persönliche Gegenwart des Autors glauben läßt, wird die Dramaturgie selbst zu einer Art von Drama.

Nichts ist aus ihr bekannter, als daß die Polemik sich am schärfsten und mächtigsten gegen das französische Trauerspiel richtet. Wir haben eben gehört, daß Lessing die von den Deutschen den Franzosen eingeräumte Superiorität für die eigentliche Wurzel der Uebel auf dem Gebiete des Dramas erklärt. Aber gerade die Zeitschrift, an deren Schlusse er dieses so schmerzlich und unmuthig beklagt, hat mehr als irgend ein anderes Litteraturwerk dazu beigetragen, jene Bewunderung, jenes Ansehen zu untergraben und ihren Sturz herbeizuführen. Und zwar nicht bloß auf dem Gebiete des Schauspiels. Denn wie in der Culturwelt Alles zusammenhängt, am meisten das, was verwandter Art ist, so konnten dem denkenden Deutschen auch die Augen nicht aufgehen über die großen Mängel der französischen Tragödie, ohne daß er weiter ging und von der Ueberschätzung auch anderer Zweige

der Litteratur der Franzosen, ja der ganzen Geistesart dieses Volkes zurückkam, was denn wiederum auf die Entwickelung der eigenen Poesie und der eigenen, mit der französischen in einen immer stärkern Gegensatz tretenden Denkart einen entschiedenen Einfluß übte. So tief eingreifend und in seinen Wirkungen weiter und weiter reichend war der hier errungene Sieg Lessings. Er war kein leichter und konnte kein leichter sein. Denn das französische Trauerspiel hatte, bei aller seiner conventionellen, den natürlichen Kern immer anfressenden Auffassung des Lebens und der Poesie, glänzende und bestechende Eigenschaften. Es imponirte, wie Ludwigs XIV. Hof und sein stolzes Auftreten, deren Abbild es war, im Staats- und Völkerleben imponirt hatte. Daher denn auch Lessings Kritik zwar viele seiner deutschen Zeitgenossen überzeugte und fortriß, aber doch keineswegs sogleich alle. Denn manche hatten sich in die mit der Muttermilch eingesogenen Vorurtheile so hineingelebt, daß sie sich ihrer nur mit Mühe und allmählich zu entschlagen vermochten; andere kamen nie so weit, oder gaben dem großen Dramaturgen seine Behauptungen nur halb zu. Doch gelangten die Ergebnisse dieser seiner Kritik unter den Deutschen mit der Zeit zu fast allgemeiner Herrschaft und zu einer um so dauernderen, je gründlicher die Beweise waren, auf denen sie ruhten.

Es sind fünf französische Tragödien, welche Lessing, da ihre Aufführungen in die Zeit, über welche sich die Dramaturgie erstreckt, fallen, zu beurtheilen Gelegen-

heit hat: Semiramis, Zaïre und Merope von Voltaire, Rodogune von Peter Corneille und Essex von dessen Bruder Thomas. Daß er zum Ausgangspunkt dieser Kritiken nicht etwa eine Theorie des Trauerspiels macht, kann man schon aus seiner durchgängigen kritischen Methode schließen. Aber er will mit der Betrachtung dieser Dramen zunächst auch gar nicht auf ihr Verhältniß zur tragischen Idee und Poesie leiten; vielmehr untersucht er sie vom Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit in der Wahl und Behandlung der Stoffe, in der Abfassung der Fabel, im Plan und seiner Durchführung, in den Charakteren und ihrer Zeichnung. Damit schneidet er für den Anfang allen Principienstreit ab und faßt, so zu sagen, den Stier bei den Hörnern. Bei zweien jener Trauerspiele, der Merope und der Rodogune, gerade von den Franzosen hoch bewunderter, weiset er durch genaue und sorgfältige Zergliederungen die in den Plänen liegenden großen Fehler so scharfsinnig und treffend nach, daß diese Beweise unwiderleglich bleiben, auf welchen allgemeinen Standpunkt man sich auch stellen möge. Diese Sorgfalt scheint ihm um so wichtiger, da er die Verfasser keinesweges für mittelmäßige Dichter hält. Indem er die vielen Mißgriffe Voltaire's im Plan der Merope rügt, nennt er das Stück ein Werk des Genie's. Wie sich nach ihm das Gute und das Verfehlte in der französischen Tragödie überhaupt zu einander verhalten, werden wir nachher sehen.

Aber über den besondern Zerlegungen vergißt er

die Schäden nicht, an welchen die ganze tragische Poesie der Franzosen krankt, die falschen Grundsätze, von welchen sie ausgeht, die sie nur auf Abwege führen.

Und in beider Hinsicht hält er den französischen Tragikern, um zu zeigen, wie sie es besser hätten machen können, Beispiele großer Dramatiker anderer Nationen entgegen, im Allgemeinen mehr die Alten, im Besondern mehr Shakspeare, über welchen sich die damalige französische Kritik mit der größten Verachtung aussprach. Konnte er nachweisen, wie sehr ihre gepriesensten Meister dem herabgewürdigten englischen nachstanden, so war dies ein glänzender Triumph der deutschen Kritik, und er feierte ihn. Klar und vollkommen anschaulich, mit eindringendem Scharfsinn und glänzendem Witze zeigt er die außerordentliche Ueberlegenheit Shakspeare's. Ergötzlicheres kann man nicht lesen, als die Vergleichung der Geistererscheinung in Voltaire's Semiramis mit der im Hamlet, und Schlagenderes nicht, als den Beweis, wie kläglich sich der Franzose gegen den Engländer ausnimmt. Im Hamlet kommt der Geist „zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind". Dort erscheint er lächerlicherweise „am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, die nicht mehr Umstände mit ihm machen, als man

mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal in's Zimmer tritt." *)

Zu nicht minderem Nachtheile desselben Dichters schlägt die Vergleichung seiner Zaïre mit zwei Shakspeareschen Stücken aus. Der Orosman in der Zaïre ist eine offenbar nach dem Othello gestaltete Figur. „Wir hören", sagt Lessing, „in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden." **)

Begeistert klingt das Lob des andern Drama's. Die Liebe selbst habe Voltaire'n die Zaïre dictirt, sage ein Kunstrichter artig genug. „Richtiger", meint Lessing, „hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Juliet von Shakspeare." ***) Dies scheint auf die Inspiration des Britten, nicht auf seinen dramatischen Kunstverstand zu gehen. Dann aber heißt es weiter: „Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck

*) 7, S. 48—53.

**) 7, S. 68.

***) 7, S. 67.

gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unsrer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakspeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben." Hier wird klar, wie Lessing das Mitarbeiten der Liebe verstanden wissen will. Sie arbeitet mit, indem sie den Dichter lehrt, die Entfaltung ihrer Macht psychologisch zu enthüllen, wie sie es sonst keinem andern offenbart. Aber von dem Schwunge und der Phantasie, welche hier die Liebe aus einer höhern Welt in diese irdische herabsteigen lassen, von ihrer Verschmelzung mit dem Grauen des Todes, aus welchem ihre Kraft, den Haß zu bezwingen und zu versöhnen, nur noch mächtiger hervorgeht, sagt Lessing nichts, nichts von dem ätherischen

Duft, der auf dem wohl einzig zu nennenden Gedichte ruht. Ohne Zweifel empfand er alles dieses; wie er sich aber durchgängig scheute, dem Geheimnißreichen Worte zu geben, wollte er besonders auch in dieser dem deutschen Dramatiker bestimmten Schule aus dem Shakspeare nur das Lernbare hervorheben, was auch dem zum Muster dienen kann, der im Bau und in der Form der Dramen, die er bildet, noch so sehr von ihm abweicht. Am Geist im Hamlet zeigt er, wie der Dichter durch das Wunderbare nur wirken kann, wenn er es den gangbaren Vorstellungen anpaßt; durch Romeo und Othello schärft er die Lehre ein, daß die Gewalt der Leidenschaften erst durch ihre Geschichte begreiflich wird, und stellt diese Dramen als Vorbilder für die Anlage und Durchführung einer solchen Geschichte auf. Damit deutet er zugleich, ohne es ausdrücklich auszusprechen, auf eine allgemeine sehr wesentliche Verschiedenheit des französischen Drama's und des englischen, besonders des Shakspeareschen, hin. In jenem treten nämlich die Neigungen, die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften als fertige und ausgebildete vor uns hin; in diesem entwickeln sie sich und wachsen vor unsern Augen.

An den Griechen, sage ich, zeigt Lessing das Irrige in den allgemeinen Grundsätzen der französischen Dramatiker. Trefflich weiset er nach, wie sie sich das Gesetz der drei Einheiten nur durch ein Mißverständniß der griechischen Muster aufgelegt haben, wie sie sich mit einer mühsamen Beobachtung desselben ab-

quälen, es doch mehr umgehen, als befolgen, und sich dadurch die Oekonomie ihrer Stücke nur verderben. „Ein anderes", sagt er, „ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben. Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. . . . Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Ortes nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten." *)

Zur Durchführung seiner ganzen Polemik gegen die französischen Tragiker, gegen ihre Praxis und ihre Theorie, und zur Bekräftigung seiner eigenen Grundsätze beruft sich Lessing an vielen Orten der

---

*) 7, S. 207 f.

Dramaturgie auf die Poetik des Aristoteles, welches kleine Buch in der Gestalt, in der es auf uns gekommen, besonders die Lehre des Philosophen über die tragische Dichtkunst enthält. Hier, in einer theatralischen Zeitung, wo die Leser, wie Lessing sagt, unterhaltende und schnurrige Dinge erwartet haben, den Inhalt der Stücke in kleine Romane gebracht, Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; kurzweilige, auch wohl ein wenig scandalöse Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen,*) — erläutert er die wichtigsten Punkte dieser Lehre mit einem großen Aufwande von Scharfsinn, gegen andere Ausleger streitend, und seine Meinung, wie er immer pflegt, gegen sie vertheidigend. Darin jedoch stimmt er mit den allermeisten modernen Kritikern vor ihm und zu seiner Zeit überein, daß er jene Aussprüche des alten Griechen für unverbrüchliche Gesetze hält, und dieser Meinung gibt er den stärksten Ausdruck, den er nur finden kann.

„Ich stehe nicht an", sagte er, „zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie (die Poetik) für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher

*) 7, S. 225.

mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen." *)

Unter dem Vorbehalt, versteht sich, seiner eigenen Auslegung dieses seines Euklides der tragischen Kunst.

Das Allerwesentlichste jener Gesetze ist in der von dem berühmten Philosophen gegebenen Definition des Trauerspiels enthalten. In dieser Definition sind einige Worte über die Reinigung der Leidenschaften durch das Mitleid und die Furcht oder den Schrecken, welche die Tragödie bewirken soll, schwierig und zweifelhaft. Es gibt eine ganze Reihe sehr verschiedener Erklärungen und darnach gemachter Uebersetzungen dieser Worte. Uns kann es hier nur auf die Meinung Lessings ankommen. Nach einer eingehenden Untersuchung übersetzt er die Stelle: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket." **) Und dies versteht er so, daß Mitleid und Furcht die Leidenschaften sind, die in der Tragödie wir, nicht aber die handeln-

*) 7, S. 453.
**) 7, S. 346.

den Personen empfinden, durch welche die handelnden Personen uns rühren und dadurch eben diese Leidenschaften reinigen. Das Mitleid, welches Aristoteles im Sinne hat, müsse von der Beschaffenheit sein, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten; unter Furcht versteht er nicht die, „welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern die, welche aus unsrer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt, die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.“*) Die Reinigung dieser Leidenschaften aber sei ihre Verwandlung in tugendhafte Fertigkeiten, so daß wir nicht zu viel und nicht zu wenig Mitleid empfinden, weder ganz und gar kein Unglück fürchten, noch uns von jedem Unglück, selbst wenn es das allerentfernteste und unwahrscheinlichste ist, in Angst setzen lassen**). Dies, behauptet Lessing, ist die sittliche Besserung, welche Aristoteles aus der Tragödie hervorgehen läßt, dies der moralische Endzweck, welchen er ihr gibt.

Welches ist nun aber der Grund, warum ein tragischer Stoff, in der Form der Erzählung vorgetragen, nicht eben so gut Furcht und Mitleid hervorrufen kann? „Aristoteles“, sagt Lessing, „bemerkte, daß das Mit-

---

*) 7, S. 336.

**) 7, S. 352 f.

leid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes; daß es folglich nothwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen."*) Es tritt demnach hier die kühne Forderung der dramatischen Dichtung an den Zuschauer ein, sich der Täuschung, als ob die dargestellte Begebenheit sich vor seinen Augen wirklich ereigne, hinzugeben. An den Zuschauer, denn so viel beim bloßen Lesen die Phantasie auch thun kann, die Wirkungen der dramatischen Poesie werden erst durch Aufführungen vollständig erreicht.

Dies nun ist Lessings Theorie vom Trauerspiel, bei der ich verweilen mußte, weil sie auf seine eigenen dramatischen Erzeugnisse und, mittelbar wenigstens, auch auf die anderer deutscher Dichter einen großen Einfluß gehabt hat. Einige Zeit nach seinem Tode hat in Deutschland die Meinung, daß die Idee der Tragödie in dem Kampfe zwischen der menschlichen Freiheit und der Nothwendigkeit oder dem Schicksale liege, und daß hieraus die Verschiedenheit der antiken und der modernen Tragödie hervorgehe, großes Aufsehen gemacht. Weder davon, noch von irgend einer sonstigen Annahme über das Wesen der Tragödie

*) 7, S. 346 f.

außer der Aristotelischen ist bei ihm die Rede; ihm genügt vollkommen der von ihm ausgelegte Grieche. Drei Gründe von seinem Wohlgefallen an dieser Theorie lassen sich angeben: daß sie von dem Gebiete bestimmter psychologischer Wahrnehmungen und Erfahrungen ausgeht; daß sie den großen griechischen Meisterwerken, die der Philosoph vor sich hatte, entspricht und sich auf sie stützt; und daß sie den moralischen Endzweck des Theaters im Auge hat. Auf den letzten Punkt legte Lessing ein außerordentliches Gewicht. Seine alte Ueberzeugung von der moralischen Tendenz, welche die Dichtkunst, und namentlich in ihrer Weise die dramatische, zu verfolgen habe, tritt hier stärker hervor als je; es freut ihn, Gründe dafür aus der ästhetischen Theorie der Gattung hernehmen zu können. Es trägt nicht wenig dazu bei, sein großes Interesse an dem realen Theater lebendig zu erhalten, daß dieser sittliche Zweck durch Aufführungen am vollständigsten zu erreichen ist. Er wird dabei so warm, daß er ausruft: „Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde." *)

*) 7, S. 358.

Wenn nun dramatische Bearbeitungen tragischer Stoffe jene Forderungen nicht erfüllen, folglich die erwarteten Wirkungen nicht hervorbringen, kann er sie als Tragödien nicht anerkennen, wohl aber als Werke von sonstigem poetischen Verdienst, wenn sie es besitzen. Solche Dramen findet er bei den Franzosen. „Verschiedene französische Tragödien", sagt er, „sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes werth halte: nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakspeare zum Shakspeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Widerspruch: aber jene desto öfterer." *) Es fehlt bei ihm also gar nicht an Anerkennung poetischer Leistungen der Franzosen, auch auf dem Gebiete, wo er sie am eifrigsten bekämpft.

Sowie er aber auf ihren Anspruch stößt, das Höchste in der Tragödie geleistet zu haben, wird er unerbittlich. Corneille wurde von den Kunstrichtern seiner Nation nicht nur wegen seiner Stücke als ein hohes praktisches Muster, sondern wegen der Abhandlungen, welche er zur Rechtfertigung der von ihm befolgten

*) 7, S. 366 f.

Grundsätze über die Theorie des Dramas geschrieben hat, zugleich als der wahre Gesetzgeber des Theaters verehrt. Und in diesen Erörterungen, worauf beruft sich da Corneille? Wie Jeder, der damals nur einigen Anspruch auf classische Bildung machte, auf die Vorschriften des Meisters Aristoteles, aber nur so weit er ihm nicht unbequem wird. Er will ihre Strenge mildern oder ihnen mindestens irgend eine günstige Auslegung abgewinnen, weil man sonst, wie er sagt, genöthigt sein würde, viele Dichtungen zu verwerfen, welche auf den französischen Theatern gefallen haben. Dieser Grund ist nicht nur an sich ein höchst kindischer, sondern zugleich ein ihm von seiner Eitelkeit eingegebener. Denn mit den Stücken, die großen Beifall gefunden haben, meint er seine eigenen, seinen Cid, seine Rodogune, seinen Heraclius. Diesen zu Liebe erklärt er die Aristotelische Regel, daß die Tragödie Mitleid und Furcht erregen soll, so, daß beides zugleich nicht gerade immer nöthig sei, daß es zuweilen auch genüge, wenn die eine dieser Gemüthsbewegungen ohne die andere hervorgerufen würde; und, nicht minder gegen den Sinn des Philosophen, daß sie auch durch verschiedene Personen erregt werden dürften. Lessing nennt dies Verfahren mit Recht ein „Entkräften und Verstümmeln, ein Deuteln und Vereiteln jeder Aristotelischen Regel.“ *) Es ist ihm um so mehr daran gelegen, deutsche Leser von der Leerheit der De-

*) 7, S. 364.

monstrationen Corneille's zu überzeugen, weil der Glaube, daß die französische Bühne wirklich, und unter allen modernen einzig und allein, nach den Vorschriften des griechischen Kunstlehrers gebildet sei, viel dazu beigetragen hatte, ihr auch im Ausland Bewunderer zu verschaffen.

Man könnte meinen, daß Lessing nicht ohne einen gewissen Eigensinn seine Normen zum alleinigen Maßstab für die Beurtheilung der tragischen Kunst gemacht hat. Aber wie man auch darüber denken möge, die Franzosen sind es gewiß nicht, die Grund haben, sich über diesen Eigensinn zu beklagen. Denn wenn Aristoteles, wie sie es doch selbst wollen, der dramatische Gesetzgeber sein soll, so muß es auch der rechte, der ganze, der unverstümmelte Aristoteles sein, nicht der durch allerlei Winkelzüge willkürlich umgedeutete. Und überdies hat Lessing auch sonst gegen die französische Tragödie Treffendes und Unwiderlegliches genug beigebracht, um berechtigt zu sein, sie als eine sehr unvollkommene zu betrachten. „Wir Deutsche", sagt er, „bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken: das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche; sondern, daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz

Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben. — Kein Tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!" *) — Hierauf läßt er uns aus dem Munde eines Franzosen, Voltaire's selbst, ein Urtheil hören, welches, merkwürdig genug, unter allerlei Umschweifen und Vorbehalten ziemlich dasselbe sagt. Einen Theil der Schuld will Voltaire auf die mangelhafte äußere Einrichtung der französischen Bühne, wie sie bis zur Aufführung seiner Semiramis bestand, auf das damalige enge, schlechte Theater und die Armseligkeit der Decorationen schieben. „Nun haben ja aber", wendet ihm Lessing ein, „die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Coulissen sind leer; der Decorateur hat freies Feld; er malet und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber wo sind sie denn, die wärmeren Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst oben darein: und doch kenne ich nichts kälteres, als seine Semiramis!" **) Alles dieses entspricht vollkommen den vorangegangenen Urtheilen; es entspricht, was wohl zu merken ist, dem bedeutungsvollen Gebrauche Lessings, statt der Dichter die Nation zu

*) 7, S. 359.

**) 7, S. 362.

nennen. Dann aber heißt es weiter: „Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. . . . Ich bin überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich vertheilet. Es gibt eben so viele witzige Engländer, als witzige Franzosen; und eben so viele tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer: der Braß von dem Volke aber ist keines von beiden. — Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. . . . Ich meine: sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch die Eitelkeit." *)

Da hätten wir denn eine Jahrhunderte hindurch geltende, fest gewurzelte, auf das stärkste ausgeprägte Richtung in der tragischen Poesie einer bedeutenden Nation aus einem ganz außerhalb aller poetischen An-

*) 7, S. 362 f.

regungen stehenden psychologischen Grunde erklärt. Sobald also die französischen Tragiker oder einige gute Köpfe unter ihnen von der Eitelkeit geheilt sind, werden sie fähig sein, Tragödien, wie unser Kunstrichter sie verlangt, zu schreiben. Man wird sich schwerlich entschließen können, ihm dies einzuräumen. Wir haben gesehen, wie er selbst früher ganz anders urtheilte, indem er die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels und des rührenden Lustspiels bei den Engländern und den Franzosen, und die Vorliebe des einen Volkes für die eine und des andern für die andere Gattung von den Eigenthümlichkeiten ihrer Nationalcharaktere ableitete, also von tiefen Wurzeln, nicht von einem individuellen sittlichen Fehler, der abgelegt werden kann. Es wird uns also wohl erlaubt sein, hier den frühern Lessing gegen den spätern zu Hülfe zu rufen und zu behaupten, daß auch die französische Heldentragödie mit den Mängeln, die aus ihrer Art und Form erwachsen sind, in der Eigenthümlichkeit des Volkscharakters wurzele. Die Art dieser Tragödie ist mit der Organisation des Volkes, wie sie sich besonders im siebzehnten Jahrhundert ausgebildet hatte, eng verbunden und ein nothwendiges Product derselben, wie die Beschaffenheit der Früchte von der Beschaffenheit des Baumes abhängt. An den Eigenschaften der Früchte im Reiche des Geistes haben freilich die Freiheit und die Ueberlegung des Menschen, die Kraft seiner Selbstbestimmung einen Antheil, dem in der Natur keiner entspricht, aber den mächtigen Einfluß des urgeschicht-

lichen Charakters und Triebes vermögen sie nicht aufzuheben.

Ich habe Sie auf den hierin liegenden höchst wichtigen Fortschritt in der Erkenntniß der Gesetze, von welchen die Geistesentwickelung, besonders auf dem Gebiete der Künste, abhängt, schon in einem frühern Vortrage aufmerksam gemacht und dabei bemerkt, daß diese Erkenntniß erst nach Lessings Zeiten recht hervortrat und angewandt wurde. Aber Gedanken, die sich ihr annähern, fehlen auch in unserm Autor keinesweges. Da ist die eben erwähnte Stelle über die Erweiterung der Sphären des Trauerspiels und des Lustspiels; da sind die merkwürdigen Aeußerungen in jenem gegen den verderblichen Einfluß Gottscheds auf unser Theater gerichteten siebzehnten Litteraturbriefe; da ist die Hinweisung auf die Nothwendigkeit, daß jedes gesittete Volk s e i n e, d. h. seine eigenthümliche Bühne habe, in der ersten Vorrede zu Diderot's Theater. Lauter Keime jener Auffassung, die nur einer weitern Entwickelung und Anwendung bedurft hätten, um recht fruchtbar zu werden.

Wie kommt es nun, daß Lessing sich in der Dramaturgie so entschieden auf die andere Seite schlägt? Daß er von der Abhängigkeit der poetischen Formen vom Nationalcharakter, von dessen nothwendigem Einflusse auf sie nichts wissen will? Ein Einfluß, der, nach ihm, freilich um so weniger Statt finden kann, da er sogar, parador genug, die Verschiedenheit der nationalen Begabungen leugnet.

Daher kommt es, daß ihm auf seinem damaligen Standpunkte die Werke der Kunst aus der Beschaffenheit des allgemeinen Menschengeistes, der sich nur nach der individuellen Begabung und den individuellen Einsichten und Fertigkeiten verschieden zeigt, hervorzugehen scheinen. Er hatte sich, seitdem er jene Stellen geschrieben, immer mehr in die Betrachtung der aus dem Wesen der Kunstgattungen abzuleitenden Gesetze vertieft, wozu ihm besonders seine Untersuchungen über das Verhältniß und die Grenzen der Poesie und der bildenden Kunst Anlaß gegeben hatten. Beruhen ja doch die Ergebnisse derselben, die wir kennen gelernt haben, ganz auf der Erforschung solcher Gesetze. Und gewiß gibt es auch für die einzelnen Gattungen der Poesie solche Bestimmungen. Sie machen ihrer Natur nach auf Allgemeingültigkeit Anspruch, und diese hat abstract genommen ihre volle Berechtigung. Es kommt nur auf die Frage an, wie weit diese Allgemeingültigkeit reicht, und ob das in ihr liegende Wesen der Gattung nicht einer nationalen Form nothwendig bedarf, um überhaupt zur Erscheinung zu kommen. Dies letztere scheint Lessing in der Dramaturgie zu leugnen, oder er stellt diese Formen doch als zufällige in den Hintergrund. Er bleibt bei den aus dem Begriffe der Gattung abgeleiteten ästhetischen Gesetzen stehen und verlangt von den Dichtern aller Nationen ihre strenge Erfüllung vor allem andern.

Wenn dieser Grundsatz es ihm gestattet hätte, die Wirkungen der nationalen Wesenheit mit in seine

Rechnung zu ziehen, so würden die Franzosen auf der einen Seite schlimmer weggekommen sein, auf der andern aber auch besser. Schlimmer, weil sich alsdann die Mängel ihrer Tragödie in engem Zusammenhang gezeigt hätten mit dem der echten Poesie widerstrebenden Grundzuge ihrer Natur, der sie verleitet, oft den Schein für das Wesen zu nehmen und bei der glänzenden Oberfläche zu verweilen, statt in die Tiefe zu gehen; in einem bessern Lichte wären ihre Tragödien aber erschienen, weil sie sich dann auch in einem andern Zusammenhang mit dem nationalen Geiste gezeigt hätten, in dem nämlich mit der energischen Richtung aller Kräfte dieses Geistes auf einen politischen Mittelpunkt, von welcher bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerten Anspannung Corneille's Dramen ein glänzendes Spiegelbild sind. Da nun in diesem Spiegel die moralische Seite des Menschen sehr natürlich mit der politischen, und zwar mit einer sehr bestimmten politisch-nationalen zusammenfließt, so ergibt sich auch aus dieser Betrachtung, daß man das französische Trauerspiel dem deutschen nie als Muster hätte empfehlen sollen.

Auf diesem Wege kann man sich auch der Einsicht in die Ursachen, warum die französische Tragödie gerade diese Form und keine andere annahm, wenigstens nähern, während die von Lessing angenommene Eitelkeit nur erklären kann, warum sie von der schon vorgenommenen fehlerhaften Art nicht zu einer vollkommneren überging.

Wenn Lessing übrigens der neuen Begründung eines guten Trauerspiels die theoretische Erkenntniß seiner Gesetze zum Grunde legt und auch vom Studium und der Benutzung großer Beispiele viel erwartet, so steht dies in einem unverkennbaren Zusammenhang. Denn in diesen Beispielen werden sich immer Beziehungen auf das wahre Ziel der Tragödie finden, und der Weg zu diesem wird immer mit dem von Aristoteles vorgezeichneten übereinkommen. Darauf bezieht sich auch die Stelle über Shakspeare in den Litteraturbriefen, wo es von ihm heißt, er komme den Alten in dem Wesentlichen näher als Corneille und erreiche den Zweck der Tragödie fast immer.*) Und daß Lessing schon damals die Aristotelischen Lehren über die tragische Kunst als aus der Natur der Sache mit Nothwendigkeit fließend betrachtet hat, läßt sich nicht bezweifeln.

Hier wird es uns nun noch vollkommener als früher einleuchten, wie er, wenn er den Deutschen zugleich die Alten, Shakspeare und Diderot als Muster empfahl, nur das heterogen Scheinende verband, nicht das, was er für die Gründung einer deutschen Bühne als wirklich heterogen betrachtete. Was dem Dichter Anlaß geben kann, die Ausführung der Gesetze und die Erreichung der Zwecke des Theaters in der Praxis großer Meister zu studiren, oder was ihn zu Untersuchungen über das Verhältniß der guten und

---

*) 6, S. 43.

der schlechten Praxis zur Natur anleiten und ihm neue Bahnen zeigen kann, war unserm Kritiker für seine Absicht gleich willkommen.

Was ihm hiernach als das Wesentliche erschien, müssen wir immer im Auge behalten, wenn wir seine Urtheile über Schauspiele, besonders über Tragödien, recht auffassen wollen. Er dringt darauf, daß man an dem Uebrigen keinen Anstoß nehme, wenn es uns auch fremdartig erscheinen sollte. Und wie, wenn dieses Fremdartige erst gar den wahren Zweck des Schauspiels mehr fördert, als ihm widerstreitet? Von diesem Standpunkte aus bemüht sich Lessing, wenn auch nur im Vorbeigehen, die gegen die äußeren und die inneren Formen des altenglischen Theaters herrschenden Vorurtheile, als störten sie den vom Schauspiel zu erzeugenden Eindruck, zu zerstreuen. Wenn Voltaire in der angeführten Stelle die imponirende Pracht der Scenerie als ein wesentliches Mittel für die Entfaltung großer tragischer Motive betrachtet wissen will, so beruft sich Lessing dagegen auf den Engländer Cibber, welcher sagt, daß in Shakspeare's Zeiten die Phantasie, der Geist und die Urtheilskraft der Zuschauer die Mängel der äußern Einrichtung vollkommen ersetzt haben, und daß damals die Schauspiele ohne alle Scenerie verständlicher gewesen wären, als später mit derselben." *)

Bedeutender noch ist ein zweiter hierher gehöriger

---

*) 7, S. 361 f.

Punkt, über den wir in der Dramaturgie eine kurze, aber tief eingehende Untersuchung finden. Sie betrifft die wichtige Frage, ob die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit in einem und demselben Drama erlaubt sein könne. Als eine in jedem Falle zu gestattende mißbilligt Lessing diese Verbindung. Denn, sagt er, in der Natur ist alles mit allem verbunden; aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Da aber die unendlichen Geister in diesem steten Wechsel der verschiedenartigsten Empfindungen nichts mehr empfinden würden, mußten sie das Vermögen erhalten, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken zu lenken. Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben. Was wir von einem Gegenstande in unsern Gedanken absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab. „Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft queer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns drohet, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr, und es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten." *) Damit hätte er denn jene Einmischung des Komischen in das Tragische, welche sich das englische und das spanische Trauerspiel fast immer erlaubten, verworfen.

*) 7, S. 316 f.

Dann aber setzt er hinzu: „Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimmt, und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. — Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus will." *) — Und der denkende Leser, der seinen Shakspeare nicht vergeblich gelesen hat, sieht es ohne Zweifel, daß Lessing nämlich hier eine Vertheidigung dieses Dichters im Sinne hat, wenn er ihn auch nicht nennt. Bei ihm, will er sagen, entspringt jene Verbindung aus seiner Auffassung der dargestellten Begebenheiten mit innerer Nothwendigkeit. Dabei enthält er sich aber mit großer Weisheit jeder Hinweisung auf das Nachzuahmende oder zu Lernende. Denn eben dieses, wie aus der Begebenheit die dramatische Composition und aus dieser die Mischung des Ernstes und des Scherzes entspringt, gehört zu den Geheimnissen der Shakspeareschen Poesie, in die der zerlegende Verstand nie so eindringen kann, daß er die Anwendung auf einen andern Fall lernen könnte. Den Zweck aber, eine von den Franzosen und ihren Anhängern als barbarisch verachtete und ver-

*) 7, S. 317.

schrieene Kunstform auf ein aus dem Verhältnisse der Kunst zur Natur abgeleitetes Gesetz zurückzuführen, hat Lessing vollkommen erreicht.

Von den Fehlern Shakspeare's, damals ein immer bestiegenes Schlachtroß auch derjenigen, die doch zugleich große Schönheiten in ihm anerkannten, wollte Lessing wenig oder gar nichts wissen. In den nach seinem Tode vorgefundenen Aufzeichnungen finden sich folgende Worte: „Von Shakspeare's Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund angeben zu können. Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren." *)

Eine sehr wichtige Erwähnung Shakspeare's in der Dramaturgie, in welcher Lessing sich über die allgemeine Art, wie man von diesem lernen könne und müsse, sehr bezeichnend ausspricht, habe ich bis hieher verspart. Er thut es, indem er den Engländer nicht einem Franzosen entgegenstellt, sondern einem Deutschen, seinem alten Freunde Weiße. Von diesem wurde ein Trauerspiel, „Richard der Dritte", aufgeführt. Ueber das Verhältniß dieses Stücks zu dem berühmten gleichnamigen Shakspeare's hatte Weiße in der Vorrede geäußert: man werde finden, daß er an dem Shakspeare kein Plagium begangen habe. „Vorausgesetzt", sagt Lessing, „daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat,

---

*) 11, S. 692.

es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakspeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakspeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen! — Shakspeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakspeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projektiret; aber er borge nichts daraus. — Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakspeare's keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakspeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganzes ausführen muß? Eben so würden aus einzeln Gedanken beim Shakspeare ganze Scenen, und aus einzeln Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß

man ihm nicht wieder einen Ermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen." *)

Das Verhältniß Weiße's zu Shakspeare verläßt Lessing hiermit, aber noch sehr lange beschäftigt er sich mit einer andern Frage, zu deren Erörterung ihm der Stoff jener Tragödie Anlaß gibt. Er führt den Ausspruch des Aristoteles an, daß der Held einer Tragödie weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein vollendeter Bösewicht sein dürfe. Nun ist aber, sagt er, „Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen", folglich das auf diese Schilderung gebaute Drama „eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt." **) Das zu erweisen, ist ein Zurückgehen auf die Gründe des Aristoteles erforderlich, und da dieser sie von seinem Satze der zu erweckenden Gemüthsbewegungen des Mitleids und der Furcht ableitet, wird dies der Anlaß, seine erwähnte Auslegung des vielbesprochenen Satzes mitzutheilen und auf die Franzosen anzuwenden. Die Untersuchung läuft durch zehn Stücke der Zeitschrift fort, ohne in Bezug auf den Richard zum völligen Abschluß zu kommen; aber es ist klar genug, daß Lessing den Weißeschen, weil er mit jenem Gesetz in Widerspruch ist, verwirft.

Aber auch den Shakspeare's? Da Lessing sich

---

*) 7, S. 329 f.
**) 7, S. 331 f.

in der Vergleichung beider Stücke ganz auf die Composition beschränkt, so hat er auch keine bestimmte Antwort auf diese Frage gegeben, aber errathen läßt er, daß er das englische Schauspiel in diese Verdammung nicht einschließen wolle. Denn wenn er von den „großen Maßen des historischen Schauspiels" spricht, so hat er dabei gewiß nicht bloß dessen größere äußere Ausdehnung, von welcher das richtige Verhältniß der dramatischen Theile zu dem dramatischen Ganzen abhängt, im Sinne, sondern zugleich das davon abhängige veränderte Verhältniß der Individuen zum Ganzen der Begebenheit. Jene treten hier nothwendig weit mehr zurück und können die volle Herrschaft über die Gemüthsbewegungen der Zuschauer nicht mehr üben, von welcher Aristoteles seine Regel von der Beschaffenheit der tragischen Charaktere ableitet. Die Tragödie, welche der griechische Philosoph vor Augen hat, und von der er handelt, ist allerdings nicht die französischen Geschmacks, welche unserm Autor zu der Vergleichung mit dem Miniaturbildchen Anlaß gibt. Zu dem historischen Drama verhalten sich aber doch auch die allermeisten antiken Tragödien wie zur großen Fresco-Composition das sich auf Eine bedeutsame Gruppe beschränkende und in ihr sich concentrirende Gemälde.

Es berührt diese Betrachtung auch die sehr wichtige und nicht leichte Frage, wie weit dem dramatischen, einen geschichtlichen Stoff bearbeitenden Dichter Veränderungen desselben und Erfindungen gestattet sind. Lessing, der in der Dramaturgie mehrere male auf

diesen Punkt kommt, räumet, auch hier mit dem Aristoteles übereinstimmend und sich auf ihn berufend, dem Dichter eine außerordentliche Freiheit ein. „Die Tragödie", sagt er, „ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind." *) Eben darum, meint er, müssen die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein, als die Facta. „Diese betrachten wir als etwas zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas wesentliches und eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese hingegen darf er wohl in's Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheinet uns die Individualität aufzuheben." **) Wir sind indeß wohl berechtigt anzunehmen, daß unser Kritiker dabei nur an die Tragödie in der engern Bedeutung gedacht hat, nicht an die in der weitern, welche er selbst das historische Schauspiel nennt. Aber auch in Bezug auf jene lassen sich gegen seine Regel Einwendungen machen. Denn sind Begebenheiten und Charaktere wohl so scharf zu trennen? Wirken nicht mächtig und erschütternd hervortretende Begebenheiten auf das menschliche Gemüth so ein, daß wesentliche Veränderungen

---

*) 7, S. 107.
**) 7, S. 150.

derselben auch das Bild des Seelenlebens modificiren müssen? Auch gibt es Tragödien, deren Stoff sie den Formen und der Ausdehnung des historischen Schauspiels nähert und folglich auch seinen Gesetzen. Es ist hier nicht der Ort, auf diesen Gegenstand weiter einzugehen, aber der Anlaß wird nicht fehlen, in der Folge darauf zurück zu kommen.

Ich habe Ihnen alle Stellen der Dramaturgie, die von Shakspeare sprechen, mitgetheilt. Sie füllen zusammengenommen nur ein paar Seiten, aber ihre Bedeutung und Wirksamkeit sind groß. Diese kurzen, aber in das innere Triebwerk der Shakspeareschen Kunst tief hineinleuchtenden Worte waren so recht geeignet, deutsche Leser, die den großen englischen Dichter nur noch aus großer Ferne kannten, zu einer nähern Bekanntschaft mit ihm zu reizen; und das Schlagende der Contrastirung mit der hochgepriesenen Kunst der Franzosen mußte auch solche Leser gewinnen, welche an poetische Werke vor allem den Maßstab des prüfenden Verstandes legen.

Es gab indeß Einzelne, die solcher Anregungen schon längst nicht mehr bedurften. Seitdem durch jenen siebenzehnten Litteraturbrief, trotz alles Knirschens der Gottschedianer, die Bahn für die Erkenntniß Shakspeare's gebrochen war, hatte dieser begeisterte Verehrer gefunden. Ein solcher war der Schleswiger von Gerstenberg. Kurz vor dem Erscheinen der Dramaturgie hatte er „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur" herausgegeben, in welchen er diese Ver-

ehrung aussprach. Um die Dramen des Dichters gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, daß sie mit der Poetik des Aristoteles nicht übereinstimmten, macht er dieser den Krieg, nennt sie ein ziemlich obenhin überdachtes Werk und behauptet, der Philosoph habe die aufgestellten Gesetze aus der Theaterempirie seiner Zeit abstrahirt, nicht aus der Natur des menschlichen Geistes geschöpft. Ist dies aber wohl ein richtiger Gegensatz? Wie wenn nun Aristoteles seine Regeln nur darum aus der Theaterempirie, die er vorfand, abstrahirt hätte, weil er sie mit der Natur des menschlichen Geistes in Uebereinstimmung fand? Dies war wenigstens Lessings feste Ueberzeugung, und Gerstenbergs leicht hingeworfenes Urtheil mußte seinen Widerspruch hervorrufen. Ohne dieses Urtheil hätte er wahrscheinlich den Trumpf, welcher die Unfehlbarkeit der Poetik der des Euklides gleich setzt, nicht ausgespielt; gewiß liegt in dem Auslachen des erleuchteten Zeitalters, dem er sich damit aussetzte,*) eine Anspielung auf Gerstenberg.

Dieser hatte es indessen bei der kritischen Verherrlichuug Shakspeare's nicht bewenden lassen. Er hatte in dessen Geiste, wie er sich einbildete, ein Trauerspiel, „Ugolino", gedichtet. Einen Stoff von entsetzlicherer Art konnte er nicht leicht wählen. Jener pisanische Graf wurde am Ende des dreizehnten Jahrhunderts von der Höhe seiner mit Gewalt und List

*) Vgl. 7, S. 453.

errungenen Herrschermacht durch seine Feinde gestürzt und in einen Thurm gesperrt, wo er mit zwei Söhnen und zwei Enkeln, die Unschuldigen mit dem Schuldigen, den Hungertod sterben mußte. Diese Begebenheit ist durch die gleichzeitige Poesie weit berühmter geworden, als durch die Geschichte. Dante legt ihre Erzählung dem Ugolino, den er in der Hölle antrifft, selbst in den Mund. In wenigen, aber gewaltigen und höchst malerischen Zügen, wie er pflegt, stellt er uns die Qualen und den Jammer der Unglücklichen lebendig vor Augen und erschüttert mit dieser inhaltreichen Kürze auf das tiefste. Gegen sie fällt Gerstenbergs dramatische Behandlung außerordentlich ab. Indem er den italiänischen Dichter darin nachahmen will, daß er die ganze Handlung auf die Vorgänge im Hungerthurme beschränkt, dehnt er die entsetzlichen Leiden der Eingeschlossenen über fünf Acte in steter Aufeinanderfolge aus, ohne dem Zuschauer oder Leser durch einen dazwischen geworfenen Auftritt anderer Art eine Erleichterung oder Erholung zu gönnen. Er überbietet so den Schrecken und stumpft ihn dadurch selbst ab. Daß einzelne Züge von wahrer und tiefer Empfindung vorkommen, und echt poetische Blitze durchzucken, kann mit einer so grundfalschen Auffassung der Idee des Tragischen nicht aussöhnen. Wie sehr hat Gerstenberg den Shakspeare, in den er so eingedrungen zu sein glaubte, mißverstanden, wenn er mit einem solchen Drama auf den Spuren seines Geistes zu sein geglaubt hat! Von seiner Form ist er allerdings absichtlich ab-

gewichen. Die Beschränkung der auftretenden Personen auf den Vater und die Söhne und der Inhalt ihrer Reden streifen an die Natur des Familientrauerspiels, und der Sprachton, obschon er wohl am meisten von dem in Klopstocks Trauerspiele, „der Tod Adams", angeschlagenen ausgeht, erinnert doch auch an Diderot's Rathschläge. Mit einer solchen Verbindung verschiedener dramatischen Elemente scheint Gerstenberg Lessings Absichten entgegen zu kommen. Aber dieser ließ sich dadurch keinesweges bestechen. Er hielt den hier betretenen Pfad für einen Abweg*) und, weil er von einem bedeutenden Talent beschritten war, für einen um so gefährlichern, und wollte die Dramaturgie nicht schließen, ohne eine Warnung vor ihm. Folgende Stelle hat gewiß besonders den Ugolino im Sinn, wenn sie ihn auch nicht nennt. „Bei unsern Dichtern ist, den Franzosen nachahmen, lange soviel gewesen, als nach den Regeln der Alten arbeiten. Indeß konnte dies Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward, glücklicher Weise, durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt

*) Vgl. 12, S. 190 ff. D. H.

gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche. — Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun, und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangnen Zeit muthwillig zu verscherzen; und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst auf's neue für sich erfinden solle. — Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu hemmen."*) — Was Lessing unter diesem einzigen Mittel versteht, was er einzig und allein darunter verstanden haben kann — darüber brauche ich nach Allem, was ich über den Weg gesagt, auf dem er die Deutschen zur Bildung eines eigenen Theaters führen wollte, kein Wort weiter zu verlieren.

Dies wäre also eine auf denkende Leser berechnete Rechenschaft über die kritischen Resultate der Dramaturgie an ihrem Schluß. Und an demselben Orte findet sich eine sehr merkwürdige Aeußerung über seine Meinung von seinem eigenen Dichterberuf und dessen Verhältniß zu der ihn stützenden und tragenden Kritik. Sie lautet: „Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter.

*) 7, S. 453 f.

— Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrüßlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann. — Doch freilich; wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu

Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können; daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich." *)

Diese Stelle, eine der bekanntesten und berühmtesten unsers Autors, hat schon verschiedene Auslegungen gefunden. Einige — und zum Theil seine entschiedensten Verehrer — haben wenig Werth auf dies Geständniß gelegt und es für übermäßige Bescheidenheit erklärt; Andere haben ihn beim Wort genommen, und da sie ohnehin wenig geneigt waren, in dem großen Kritiker auch einen großen Dichter zu erkennen, ihr Urtheil durch seinen eigenen Ausspruch bestätigt gefunden.

Enthält denn aber dieser Ausspruch alles Erforderliche, um Lessings Meinung von seiner eigenen dichterischen Begabung vollständig kennen zu lernen? Nichts weniger als das. Er vergleicht sich mit dem Dichter, dem er sich gegenüberstellt, den er als solchen anerkennt, nur in so fern, als in diesem die lebendige Quelle durch eigene Kraft in frischen und reinen

*) 7, S. 448 f.

Strahlen aufschießt, während er von fremden Schätzen borgen muß, welche er durch die Kritik in ihrer Bedeutung erkennen und gebrauchen gelernt hat. Und hierin liegt, daß auch innerhalb dieses Gegensatzes Lessing weit weniger Gewicht auf die Erfindung selbst legt, als auf den Gebrauch, der von der Erfindung für die Zwecke der Poesie durch eine künstlerische Ausführung gemacht wird. Denn dies allein kann die Kritik leisten, hierin allein kann der Dramatiker etwas von ihr erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt; zur Erfindung des dramatischen Stoffes, und wenn sie auch nur eine durch Druckwerk und Röhren heraufgepreßte ist, kann die Kritik gar nichts beitragen. Der hauptsächlichste Sinn der Stelle ist also der: das Genie, der Dichter im vollen Sinn des Wortes findet auf der Stelle und durch unmittelbare Anschauung die rechten Mittel, um die wahren Zwecke der dramatischen Poesie zu erreichen; er selbst vermöge sie zwar auch zu finden, aber nur durch eine langsame, mühsame Berechnung. Von allem Andern, was außer dieser Intuition, durch welche die Charakterzeichnung und die Composition gefunden werden, dem wahren Dichter gegeben und gegönnt ist, ist durchaus nicht die Rede. Und daß Lessing bloß jenen sattsam beschriebenen Theil der Kunst im Auge gehabt hat, wird vollkommen bestätigt durch eine Aeußerung, die sich etwas später findet: „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. — Ich werde es zuverlässig besser machen, — und doch lange kein Corneille

sein, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen; — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubet, wie ich." *)

Hier hat aber Lessing seine Begabung augenscheinlich viel zu gering angeschlagen, denn ganz abgesehen von der Frage, worin er die von ihm nicht zu erreichende Größe Corneille's setzt, was er wohl absichtlich im Dunkeln läßt; wer wird ihm zugeben, daß Jeder, der nur an den Aristoteles fest glaubt, die Verbesserungen des französischen Dichters so gut habe vornehmen können als er? Selbst eine der seinen gleiche Einsicht in die Natur und Bedeutung dieser Regeln reicht dazu nicht hin; um von einem schon vorhandenen Stücke nicht bloß anzugeben, wie es besser hätte gemacht werden können, sondern es wirklich besser zu machen, dazu, und um damit etwas zu leisten, was dem Genie sehr nahe kommt, gehört ein Maß von Schöpfungskraft, welches außerhalb aller Berechnung liegt.

Und dies ist noch nicht Alles. Denn hat Lessing nicht wirklich Meisterstücke geschrieben, auf die er sich etwas einbilden durfte? Und hätte er das vermocht ohne eine Begabung, die wir eine dichterische nennen müssen?

Diese Begabung war aber eine sehr eigenthümliche. Damit sind wir auf den Punkt gekommen, wo

---

*) 7, S. 454 f.

wir die Frage nach seinem Dichterwerth objectiv in's Auge zu fassen haben. Wenn zum Dichter im vollen Sinn des Worts der Schwung, der hohe Flug, die Gewalt und Unerschöpflichkeit der Phantasie erforderlich sind, durch welche die Fürsten auf diesem Gebiet uns entzücken und fortreißen, so war er keiner; wenn man aber die Kraft, Gestalten zu schaffen, die einen Kern von Poesie im Innern des Gemüths tragen, einen Kern, der aus einer höhern Welt stammt, ihre Seelen adelt und zuweilen plötzlich aus den Beziehungen der gemeinen Wirklichkeit hervorbricht, wie scharfes Sonnenlicht aus einer dunkeln Wolke — wenn man diese Kraft eine poetische nennen muß, und eine um so poetischere, je mehr sie es vermeidet, sich durch glänzende Farbenpracht kenntlich zu machen, und je mehr sie, wo sie erscheint, es wie gegen den Willen des sich fast sträubenden Autors thut — dann war Lessing ein Dichter. Es war ein bedeutsamer Ansatz zu poetischen Fittigen in seiner Seele, die nur nicht zu einem vollen Wachsthum, zu einer vollen Entfaltung des Gefieders gekommen waren. Es ist das Uebergewicht des zerlegenden Verstandes, welches dieses Wachsthum gehemmt hat; wie das Uebergewicht der Mäßigung und Ruhe in den Tragödien des Dichters die Leidenschaften schon in ihrem Entstehen zügelt und auf ihrer Höhe das Pathos dämpft, das Heftige und Stürmische zurückdrängt und nicht zum Ausbruch kommen läßt. Diese Richtung lag schon in Lessings ursprünglicher Natur, das Wohlgefallen an der kritischen Thätigkeit

und die Befriedigung, welche ihm seine großen Erfolge auf diesem Felde gewährten, entwickelten sie noch mehr.

Was ich hier sage, wird in keinem Erzeugnisse Lessings so anschaulich, wie in der „Emilia Galotti". Zu diesem Stücke macht die Dramaturgie den natürlichen Uebergang nicht nur durch die Zeitfolge, da es wenige Jahre nachher geschrieben ist, sondern weil es ein vollständiges praktisches Beispiel für die dort aufgestellten und erörterten theoretischen Sätze ist. Der Dichter wollte sein Wort lösen, er wollte zeigen, wie durch die Kritik, oder, wie ich lieber sagen möchte, wie durch den unverwandten Blick auf das von der rechten Kritik aufgestellte Ideal einer Tragödie etwas zu leisten ist, was — wenn wir seine eigene bescheidene Sprache reden wollen — den Erzeugnissen des Genie's sehr nahe kommt.*)

Emilia Galotti ist bekanntlich eine Verpflanzung der Geschichte der Römerin Virginia, welche ihr Vater, um sie der sonst unvermeidlichen Schande zu entziehen, selbst tödtete, auf den Boden moderner Verhältnisse, Gesinnungen und Sitten. Der Stoff hatte Lessing schon früher so angezogen, daß er die alte Begebenheit

---

*) Hier sollte, nach einer Andeutung des Verf. auf einem besondern Blatte, zweierlei eingeschaltet werden: „über Fürsten und Helden in der Tragödie" und „über Verse und Prosa" in derselben, das eine mit Beziehung auf Lessings Schriften 7, S. 62 f., das andere auf 7, S. 87 f. D. H.

selbst zu einer Tragödie gestalten wollte.*) Aber er kam nicht über den ersten Anfang hinaus, und in der Zeit der Dramaturgie schien ihm die heroische Tragödie schon längst nicht mehr die Gattung, durch deren Anbau die Deutschen zu einem eigenthümlichen nationalen Drama gelangen könnten. Auch für die Tragödie forderte er jetzt die Vorführung einer uns nahe liegenden, vollkommen verständlichen Weltbetrachtung und Anschauungsweise, welche die Theilnahme, die Seelenstimmung, die Gemüthsbewegungen, welche das Trauerspiel bezweckt, um so entschiedener hervorrufen. Darum forderte er aber nicht unbedingt das eigentliche bürgerliche Trauerspiel. Emilia Galotti gehört so wenig der Gattung des Familientrauerspiels allein an, als der des politischen, sondern indem dieses Drama an beiden Theil hat, zwischen beiden in der Mitte steht, gehört es einer Gattung für sich, einer besondern Gattung an. Denn so geringfügig die Macht des Fürsten auch ist, an dessen Hofe die Begebenheit spielt; sie ist doch im Innern des Ländchens groß genug, um die sittlichen und bürgerlichrechtlichen Gesichtspunkte, von denen das Familientrauerspiel allein getragen werden soll, zu durchkreuzen. Unser Blick wird auf Verhältnisse gelenkt, welche außerhalb des sittlichen Kreises und der auf diesem ruhenden menschlichen Freiheit liegen.

Diese Verhältnisse sind die staatlichen — aber

*) 12, S. 104 f.

den Zusammenhang zwischen beiden Kreisen, dem staatlichen und dem sittlichen aufzufassen, überläßt die Dichtung der Reflexion des Zuschauers, sie führt ihm die nothwendige, unzertrennliche Verbindung beider Standpunkte nicht unmittelbar vor Augen. Dies war aber bei der Verpflanzung des Stoffes, wie Lessing sie beabsichtigte und vornahm, gar nicht möglich. Die ungemeine Schwierigkeit einer solchen Uebertragung scheint ihn zu dem Versuche gereizt zu haben, sie zu überwinden, auch hat er Alles, was ihm seine Geisteskraft und Kunst an Mitteln darzu darbot, darangesetzt, aber der Stoff in seiner ursprünglichen Gestalt behielt Vortheile, die sich durch nichts Anderes aufwiegen ließen. Der antiken Sinnesart ging der Staat weit über die Familie. Wenn wir uns die römische Begebenheit vor unsern Augen gespielt denken, wenn schon am Richterstuhle des Claudius eine stürmische Bewegung die Gemüther ergreift, wenn dann Virginius, das vom Blute seiner Tochter triefende Messer in der Hand, Volk und Heer zum Sturze des Tyrannen und zur Freiheit aufruft, läßt uns das Ueberwältigende des Eindrucks nicht Zeit zu grübeln, ob das Sittengesetz seine That rechtfertigt oder nicht; Alles geht auf in der großen vaterländischen Begeisterung. Die That des alten Obersten, der nicht einem innern unabweisbaren Drange, sondern dem Verlangen seiner Tochter folgt, ist eine zweideutige.

Hiervon abgesehen, ist Emilia Galotti ein herrliches Werk, ein Stolz unsrer Bühne. Die Erfin-

dung, welche den tragischen Conflict mit innerer Nothwendigkeit herbeiführt, ist glücklich und sinnreich, die Verwickelung, Entwickelung und Katastrophe sind mit weiser und feiner Berechnung angelegt, vorbereitet und durchgeführt, und angehenden Dichtern als ein Gegenstand des lehrreichsten Studiums dringend zu empfehlen. In der Auffassung und Individualisirung der Charaktere zeigt sich die tiefe Menschenkenntniß des Dichters, in ihrer Zeichnung und Ausführung seine Meisterhand. Der der Gräfin Orsina, mit wenig Strichen und doch so lebendig und anschaulich entworfen, ist wohl der poetischeste, den Lessing geschaffen hat; den des Marinelli kann man den kunstvollsten nennen. Die Verschlagenheit und Verstellungskunst dieses ausgelernten Höflings, die Gewandtheit, kalte Besonnenheit und Selbstbeherrschung, mit welchen er Alles für seine Zwecke zu benutzen und jede Situation, auch die unerwartete, zu beherrschen weiß, die raffinirte Berechnung, mit der er seinen Fürsten immer dahin zu bringen versteht, wohin er ihn haben will, so daß es der furchtbaren Katastrophe bedarf, um seine Künste endlich zu Schanden zu machen — das Alles ist unvergleichlich geschildert und schon von älteren Kunstrichtern bewundert worden. Aber, sagt Einer von ihnen,*) Marinelli wäre ein zu ruchloser, zu nichtswürdiger Charakter, wenn uns der Dichter nicht Blicke in die Beweggründe seiner Bubenstücke thun ließe.

*) Vgl. J. J. Engels Schriften 1, S. 141 ff.

Die ehrloseste seiner Unthaten, den Meuchelmord des Appiani, begeht er aus äußerster Feigheit, zum niederträchtigen Kuppler wird er, weil er zu jenen jämmerlichen, armseligen Menschen gehört, für welche das Hofleben, die Gnade des Fürsten, der Rang, die Ehrentitel, die Ordensbänder die höchsten Seligkeiten des Lebens ausmachen, ja das Einzige, um welches es sich der Mühe verlohnt zu leben. Dazu zu gelangen, gibt es für sie kein anderes Mittel, als alle kleinsten Neigungen und Schwächen, jeden Eigensinn ihres Fürsten auszuforschen, ihm alle Mittel zur Befriedigung seiner Begierden herbeizuschaffen, ihm darin noch zuvorzukommen. Und eben dieses, füge ich hinzu, auch den Ruchlosesten so zu schildern, daß ihn nicht die bloße Freude am Bösen, als solchem, sondern irgend welche andere in seiner verwahrlosten und verderbten Seele liegenden Motive zu seinen Unthaten treiben, ist echt Lessingisch.

Wie aber steht es mit dem Charakter der Hauptperson? Manche sehen in der Emilia wohl nur das reine, vollkommen schuldlose Mädchen. Wer aber die Dramaturgie nur oberflächlich kennt, sieht sofort ein, daß Lessing von einer dem tragischen Dichter gegebenen Hauptvorschrift seines Aristoteles nimmermehr so abgewichen sein wird, daß er die Heldin fleckenlos geschildert hätte. Worin sollen wir nun aber ihre Schuld, die Schuld, die sich mit einem verhängnißvollen Ereigniß so verknüpft, daß ihr Untergang daraus hervorgeht, suchen? Sie ist angedeutet in der Besorgniß, die

sie zuletzt gegen ihren Vater ausspricht, um ihn zu der verzweifelten That zu bewegen, aber auch eben nur angedeutet; denn wenn wir sie so nehmen wollten, wie sie in den nackten Worten zu liegen scheint, würde Emilia wahrlich unsers Mitgefühls nicht würdig sein. Von dieser gemeinen Schwäche ist sie gewiß frei; aber es liegt ein Geheimniß dahinter, welches ihr selbst nicht zum vollen Bewußtsein gekommen ist, ein Gefühl, welches sie vor sich selbst verbergen möchte und mit in's Grab zu nehmen entschlossen ist. Worin es besteht, offenbart sich dem Leser, der ihre Erzählung an die Mutter von der Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche genau beachtet, und noch mehr dem Zuschauer, wenn der Auftritt gut gespielt wird. Das Abgebrochene ihrer Rede, die stürmische Bewegung darin verrathen deutlich, daß es mehr als Unwille und Bestürzung über die Vermessenheit des Prinzen ist, was ihre Seele in eine solche Aufregung setzt. Eine urplötzliche, aber tiefe Neigung für den Prinzen, die sie mit aller Kraft abwehrt, aber dennoch nicht bemeistern kann, hat sie ergriffen, sie, die Braut eines Andern, mit dem sie vor den Altar zu treten im Begriff ist. Dieser Kampf erzeugt in ihr die bedeutungsvolle Ahnung eines unglückseligen Verhängnisses, dem zum Opfer zu fallen sie bestimmt ist, und dies ist die das Stück zum tragischen Ausgang treibende innerliche Kraft.

In der Form und Sprache des Dialogs steht Lessings tragischer Ton auf seiner Höhe. Sie sind einzig zu nennen, denn sie sind das Product der vollen Eigen-

thümlichkeit des Dichters auf der Höhe seiner Entwickelung. Der scharfe, stets schlagfertige Verstand und der epigrammatische Witz wollen sich der Gefühle und Leidenschaften bemächtigen, sie mäßigen und dämpfen, und lassen sie dennoch stark genug durchschimmern. Es ist das eigene Verhältniß von Poesie und Reflexion in Lessings Geiste, welches in dieser Sprache sein Abbild findet.

Die Einwirkung dieses Meisterstücks auf das deutsche Drama ist eine sehr bedeutende, auch auf die Art und Form desselben, welches in einer von der Lessingschen wesentlich verschiedenen Auffassung der tragischen Dichtung wurzelt. Unmittelbar praktisch zeigt sich ein sehr bedeutender Einfluß des Trauerspiels auf die Schauspielkunst. Je schwieriger es war, die feine psychologische Malerei in den Charakteren zur Anschauung zu bringen und dem gedrängten sprachlichen Ausdruck sein volles Recht widerfahren zu lassen, je mehr lernte die Kunst hier. „Lessing", sagt der schon mehrere mal erwähnte treffliche Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst — „gab ihr in diesem Stück Charaktere, welche an innerm Reichthum und Vollendung von keinem spätern Dichter übertroffen worden sind und dennoch dem Darsteller so viel zwischen den Zeilen zu lesen, zu errathen und zu ergänzen übrig lassen. An sämmtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauspielkunst niemals zu Ende, sie findet unerschöpfliche Anregungen und Aufgaben darin." *)

*) E. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst 2, S. 251.

Sieben Jahre nach der Emilia Galotti beschloß Lessing mit „Nathan dem Weisen" seine dramatische Laufbahn völlig. Schwerlich würde er sie nochmals betreten haben, wenn ihn nicht die theologischen Streitfragen, in die er sich fast gänzlich versenkt hatte, wieder dahin zurückgebracht hätten.

„Ich muß", schreibt er einer Freundin, indem er ihr die Ankündigung dieses Schauspiels schickt, „versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen." *) Und gewiß war er auch überzeugt, daß nichts so sehr geeignet sei, in einem großen Kreise von Gebildeten die Theilnahme an jenen Fragen zu erwecken oder zu steigern, als ihre Behandlung durch die lebendigste aller poetischen Gattungen. Nathan hat daher zwei Seiten. Von der theologischen haben wir ihn schon betrachtet, es bleibt übrig, auch der dramatischen in der poetischen Entwickelung unsers Autors ihre Stelle anzuweisen.

Er nennt den Nathan ein dramatisches Gedicht und spricht schon damit für Alle, die seinen theoretischen Meinungen gefolgt sind, deutlich aus, daß die Forderungen an die Tragödie, die in der Natur der Sache mit unabweislicher Nothwendigkeit zu liegen schienen, und die er in der Emilia Galotti mit aller Strenge dnrchgeführt hatte, auf jenes Gedicht nicht anwendbar seien.

---

*) 12, S. 510.

Nun ist es aber sehr merkwürdig, daß er in der ungleich freiern Form, die er jetzt gewählt hat, nicht nur die Regeln des Aristoteles verläßt, sondern auch die Rathschläge Diderot's, daß er gerade da, wo er einen poetischen Zweck als solchen gar nicht im Auge zu haben scheint, wo er die dramatische Poesie nur als theologische Kampfgenossin zu Hülfe ruft, das Natürlichkeitsprincip mehr aufgibt, als in den vorangegangenen, ganz theatralischen Zwecken gewidmeten Dramen seiner reifen Zeit. Denn statt den Stoff aus den bürgerlichen Verhältnissen der Gegenwart zu nehmen, läßt er die Begebenheit im Orient in der Zeit der Kreuzzüge vor sich gehen, und der schon darin liegenden Erhöhung des Standpunktes und der Stimmung gemäß, wählt er statt der prosaischen Sprache den Vers, wie er auch schon in der Dramaturgie einmal darin einen Vorzug der deutschen Sprache vor der französischen sieht, daß in dieser das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen es etwas mehr ist, indem wir der griechischen ungleich näher kommen können, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag." *) — Wir können diese doppelte Steigerung wohl so erklären, daß, wenn das kühlere Element des Begriffs durch das wärmere und anschaulichere der Poesie unter-

---

*) 7, S. 87 f.

stützt werden soll, dieses durch die Eigenthümlichkeit seiner Formen die Aufmerksamkeit desto mehr auf sich ziehen muß. Auf der andern Seite würden aber auch wieder der hohe Aufschwung und der Ton der Heldentragödie der Absicht des Stückes nicht entsprechen, und danach hat der Dichter den Gebrauch, den er von der Versification und von der Verlegung der Scene in fernere Zeiten und Räume macht, eingerichtet. Denn die Art, in der Lessing im Nathan die fünffüßigen Jamben behandelt, hat nichts vom Kothurnschritt; der Bau nähert sie vielmehr dem Ton der feinen gesellschaftlichen Unterhaltung; und der Orient, in den wir uns versetzt glauben sollen, zeigt uns so wenig seine leidenschaftliche Gluth, als die Zeit der Kreuzzüge ihre Glaubensbegeisterung. Vielmehr werden die über ihnen schwebende Weisheit und Besonnenheit ihrer Meister, die Herzensliebe beruhigt sich dabei, zur Geschwisterliebe zu werden, und statt einer bis zum Fanatismus gesteigerten Glaubensschwärmerei vernehmen wir die Toleranzpredigt eines philosophischen Jahrhunderts. Doch ist die Grundlage des Stücks keinesweges ganz unhistorisch. Saladin ist allerdings einigermaßen idealisirt, aber die hervorstechenden Züge seines Charakters, wie sie der Dichter zeichnet, finden sich in der Geschichte. Er übertraf die Christen, mit denen er in Berührung kam, bei weitem an Milde und Menschlichkeit. Seine Freigebigkeit gegen Hülfsbedürftige war grenzenlos und ging bis zur äußersten Verschwendung. Beim Tode dieses Beherrschers vieler reichen Länder fand

sich im Schatze nicht einmal das nöthige Geld, die Bestattungskosten zu bestreiten.

Von den vier größeren Dramen aus der Zeit der Reife unsers Dichters bezeichnet ein jedes eine besondere Stufe in seiner Entwickelung und eine besondere Richtung der dramatischen Kunst überhaupt. „Miß Sara Sampson" ist das die bürgerliche Sphäre in seinen Kreis ziehende Trauerspiel, „Minna von Barnhelm" ruht auf der nationalen Grundlage, „Emilia Galotti" läßt die Aristotelische Tragödie im Gewande des Natürlichkeitsprincips wieder aufleben, „Nathan der Weise" ist ein didaktisches Drama, und die Form dafür hat sich der Dichter selbst geschaffen. Schon von der Emilia kann man sagen, daß sie sich an kein vorhandenes Muster anschließt, noch eigenthümlicher ist Nathan; kein sonst irgendwo aufgestelltes dramatisches Gesetz ist darauf anwendbar, und in dieser Besonderheit ist die Composition höchst meisterhaft. Der Lehrzweck ist die Seele des Stücks, aber er drängt die Poesie nicht zurück, er läßt sie nicht als bloßes Beiwerk erscheinen. In der Erzählung oder dem Märchen concentrirt sich die Lehre als in ihrem Kern; sie beherrscht und durchdringt das Stück, aber nur innerlich; sie entwickelt sich nicht in Erörterungen, Reden und Gegenreden, sondern nur in der Fabel des Stücks, in der lebendigen Handlung und in Situationen, welche uns die Sinnesart der Personen und ihr praktisches Verhältniß zu der großen Lehre anschaulich machen.

„Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird." *) Mit diesen Worten schloß Lessing den schon erwähnten Entwurf zu einer Vorrede, die erst aus seinem schriftlichen Nachlasse an das Licht trat. Die Ehre dieses Glückwunsches würde sich Berlin aneignen können, wo man schon zwei Jahre nach des Dichters Tode eine Aufführung versuchte, wenn sie Beifall gefunden hätte. **) Aber das Publicum, und vielleicht theilweise dasselbe, welches die religiös-philosophische Bedeutung des Stückes sehr wohl zu würdigen wußte, fand keinen Geschmack daran, als es auf den Brettern erschien. Erst zwanzig Jahre nachher machte man in Weimar einen zweiten Versuch, der besser gelang. Schiller hatte das Stück durch einige Abkürzungen und Aenderungen bühnengerechter zu machen gesucht. Seitdem ist es auf vielen deutschen Theatern heimisch geworden und auch nicht ohne Einfluß auf die darstellende Kunst geblieben.

Aber sein Einfluß auf die dramatische Dichtkunst, größer als man ihn gewöhnlich annimmt, machte sich von der Zeit seiner Erscheinung an geltend. Die Modification des Natürlichkeitsprincips, die seiner Gestaltung zu Grunde liegt, gerade von einem Autor, der

---

*) 11, S. 536.

**) Sie fand am 14. April 1783 statt. Vgl. J. V. Teichmann's litterarischen Nachlaß. Stuttgart 1863. 8. S. 34.
D. H.

diesem Princip auf der deutschen Bühne so großen Eingang verschafft hatte, mußte sehr wirksam sein. Die Ueberzeugung, daß die metrische Form zu den wesentlichen Eigenschaften des höhern Drama's gehöre, machte sich fortan, trotz des Widerspruchs von Kritikern, die von dem ganzen und vollkommnen Diderot nicht lassen wollten, immer mehr geltend, und der fünffüßige Jambus, dessen Behandlung einer großen Mannigfaltigkeit fähig ist, wurde die von unsern größten Dichtern angenommene Versart für die Tragödie. Wenn nun der Autor der Emilia Galotti von einer didaktischen Absicht zu einer idealischern Behandlung des Drama's und mit ihr zum Gebrauche des Verses getrieben wurde; so sehen wir daraus wiederum, wie bei dem großen Manne Alles im Zusammenhange war, und wie seine Thätigkeiten auf weit entlegenen Gebieten auf einander einwirkten. In keinem seiner Erzeugnisse aber laufen die verschiedenen Thätigkeiten so zusammen, wie in Nathan dem Weisen.

Anhang.

Annalen der litterarischen Thätigkeit Lessings.

Ich glaube alles Besondere, welches in den Text der Vorträge nicht einzufügen war, in Verbindung mit litterarischen Nachweisungen am zweckmäßigsten an eine thunlichst nach der Zeitfolge geordnete Uebersicht der vorhandenen schriftlichen Denkmale Lessings knüpfen zu können. Sie wird jedem, der sich mit dem Autor gründlich beschäftigen will, willkommen sein, weil sie die Grundlinien eines Bildes seiner sich oft zu gleicher Zeit nach sehr verschiedenen Seiten hin bewegenden Geistesthätigkeit enthält. Eine dankenswerthe Uebersicht dieser Art enthält Goedeke's Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung S. 613 ff. Sie ist aber schon darum unvollständig, weil sie, wie es nach dem Plane und Umfang des Werkes auch kaum anders anging, auf die Fragmente und Entwürfe im Nachlasse nur geringe Rücksicht nimmt. Diese aber sind, wenn es darauf ankommt, dem Leser die gesammte productiv-litterarische Thätigkeit des Autors vor Augen zu stellen, oft eben so wichtig, wie die bei dessen Leben im Druck erschienenen Sachen, besonders für die rechte Einsicht in den Gang seiner Geistesentwickelung und

in die Geschichte seiner Meinungen. Dazu ist aber natürlich die chronologische Einreihung der Stücke des Nachlasses erforderlich: ein zuweilen großen Schwierigkeiten unterworfenes Geschäft, da man meistens auf innere Wahrzeichen beschränkt ist, die bei Lessings springender Art zu arbeiten nur einen unsichern Halt gewähren. Was Lachmann hier andeutend gethan hat, ist unverächtlich, kann aber nicht ausreichen. Nicht selten muß man sich mit schwankenden Vermuthungen begnügen, und auch diese führen in manchen Fällen nur auf Lebensabschnitte des Autors, nicht auf einzelne Jahre.*) Seine Briefe sind zwar keine litterarischen Productionen, da sie aber das Allerwesentlichste dessen enthalten, was von seinen Bekenntnissen auf uns gekommen ist, durften sie nicht unbeachtet bleiben; doch habe ich nur wenige und fast nur die eingetragen, welche besonders bemerkenswerthe Aeußerungen und Urtheile enthalten, oder sich auf merkwürdige Begebenheiten und Wendepunkte in seinem Leben beziehen. Außerdem sind auch die ersten Stücke der im Zusam-

---

*) Leider sind Löbells Forschungen und Combinationen nicht so weit gediehen, daß er auch nur in dem Entwurf seiner „Annalen" für jedes der im 11. Bande der Lachmann'schen Ausgabe enthaltenen Stücke aus Lessings litterarischem Nachlasse die Zeit der Abfassung annähernd hätte bestimmen und andeuten können. Man wird daher im Folgenden vieles dahin Gehörige vermissen; nur einiges habe ich nachzutragen vermocht, bei dem Uebrigen muß ich mich begnügen, auf die von Lachmann getroffene Anordnung zu verweisen. D. H.

menhang herausgegebenen Briefwechsel bemerkt,*) um auf den wichtigern litterarischen Verkehr hinzuweisen.

Dies sind die Elemente dieser Uebersicht. Daß auch sie zu manchen Erweiterungen und Berichtigungen Anlaß geben wird, liegt in der Natur der Sache. — Zunächst einige Worte über den Nachlaß.

Was Lessing in nicht unansehnlicher Menge an Papieren wissenschaftlichen und litterarischen Inhalts hinterließ, kam in die Hände seines Bruders Karl Gotthelf, und damit nicht in die besten. In verschiedenen Formen, ganz ordnungslos, willkürlich und unvollständig kam der größte Theil nur sehr allmählich an den Tag. Einen Band, „theologischer Nachlaß" überschrieben, gab Karl Lessing 1784 heraus, in demselben Jahre und 1786 zwei Bände, die den „theatralischen" umfassen sollten. Theilweise nahm er den Inhalt dieser drei Bände auch in die Sammlung auf, welche sich nach einiger Zeit nicht mehr Vermischte, sondern „Sämmtliche Schriften Gotthold Ephraim Lessings" betitelte, mit großem Unrecht, da sie unvollständig geblieben, und das Einzelne so willkürlich und nach ganz zufälligen Umständen an einander gereiht ist, daß man sie wohl die planloseste nennen kann, die je einem großen Volke von den Werken eines seiner größten Schriftsteller dargeboten worden ist. Auch sonst verstreute Karl Lessing in die Bände der Sammlung

*) Davon habe ich in der Handschrift keine Andeutungen gefunden. D. H.

hier und da einzelne noch ungedruckte Stücke. Die meisten dieser Art finden sich in den fünf Theilen der Sammlung, welche Eschenburg redigirte und herausgab. Hier ist doch Methode und Zusammenhang, aber auch weder die Vollständigkeit, noch die Genauigkeit, welche Eschenburg seinem verstorbenen Freunde schuldig gewesen wäre.

Die Gesammtausgabe war noch nicht vollendet, als Karl Lessing herausgab: „Gotth. Ephr. Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen litterarischen Nachlasse", in 3 Theilen, 1793—95. Dieser noch übrige Nachlaß, hätte man meinen mögen, würde nun endlich wirklich der ganze, unverkürzte „noch übrige" sein. Aber keinesweges. Fülleborn, dem die Redaction übertragen war, gab doch wieder nur einen Theil des Vorhandenen und diesen keinesweges mit der Pietät, welche der Gelehrte einem so außerordentlichen Geiste schuldig ist. Er hat, nach seinem Geständniß in der Vorrede, Vieles bei Seite gelegt, weil es, wie er auszuführen sucht, unbrauchbar sei. Aber diese Rechtfertigung wird den rechten Verehrer Lessings schwerlich überzeugen. In einer vom ausmerzenden Herausgeber übersehenen Beziehung kann so leicht etwas liegen, was einem Spätern den bei Seite gelegten Zettel sehr dienlich machen würde.*) Hätten es doch alle drei Herausgeber mit Lessings Nachlasse gehalten, wie dieser, nach

*) Ueber Fülleborn in dieser Hinsicht zu klagen, habe ich schon Bd. 2, S. 198 Gelegenheit gehabt.

seiner Versicherung, verfahren wäre, wenn er über die sämmtlichen Papiere Leibnitzens hätte verfügen können, „der, wenn es nach mir ginge, keine Zeile vergebens müßte geschrieben haben." (Bd. 9, S. 150.)

Uebrigens verheißt Fülleborn in der vom November 1794 datirten Vorrede zum dritten Theile bei einer andern Gelegenheit noch Mehreres aus dem Nachlasse mitzutheilen, namentlich „verschiedene Philosophumena, Selbstbetrachtungen, launichte Einfälle". Daß er dieses Versprechen nicht hielt, war nicht seine Schuld, sondern die des Verlegers. Die übrigen Materialien zu jenem Nachtrage sind verschollen. Nach dem Tode von Karl Lessing wurden die in dessen Besitz noch befindlichen Papiere 1812 versteigert und zerstreut. Damals ist wohl ein Theil derselben in den Besitz des G. R. Oelsner gekommen.

So hat es sich gerächt, daß man den ganzen Schatz nicht längst vollständig und unverkürzt der Oeffentlichkeit übergeben hatte.

Noch eine andere Beschwerde ist gegen Karl Lessing zu erheben, daß er es versäumt hat, Fingerzeige zu geben zu annähernden Bestimmungen der Entstehungszeit der Blätter, geschöpft aus der sich doch immer einigermaßen verändernden Beschaffenheit der Schriftzüge, was ihm sehr leicht hätte werden müssen, da er seit 1766 mit dem Bruder in fast ununterbrochenem Briefwechsel stand, und ihm auch frühere Briefe desselben zugänglich waren. Eine schwerlich je wieder einzubringende Versäumniß!

Guhrauer erzählt in einem manches Interessante enthaltenden Artikel „Lessingiana“ (Blätter für litt. Unterh. 1843. Nr. 244—49), daß ein ungenannter Verehrer Lessings einen Theil der Handschriften auf die Universitäts-Bibliothek zu Breslau gerettet habe. Dort befinden sie sich noch. Es sind die, welche jetzt gewöhnlich unter dem Namen „Breslauer Papiere“ citirt werden. Lachmann hat sie von dem damaligen Oberbibliothekar Wachler für seine Ausgabe erhalten und besonders für den theatralischen Nachlaß davon Gebrauch gemacht. Er habe, sagt er (Bd. 2, S. 420), darnach sehr viel verbessert, aber von dem „Gedruckten, außer dem Brutus von Brawe (den Karl Lessing irrthümlich aufgenommen hatte), fast nichts wegzulassen und weniges hinzuzufügen gewagt.“ Später konnte Danzel noch manches dramatische Fragment mittheilen, ohne Zweifel aus derselben Quelle, obgleich er es eben so wenig ausdrücklich sagt, als die Grundsätze angibt, nach welchen er bei der Auswahl verfahren ist. Nach Danzel haben die Breslauer Universitätspapiere auch Maltzahn zu Gebote gestanden; er hat seine Ausgabe aus ihnen bereichern können. Erschöpft sind sie aber wohl noch nicht. Wäre es aber nicht an der Zeit, den ganzen noch übrigen Vorrath, ganz wie er vorhanden ist, an das Licht zu stellen, damit der kritische Leser selbst urtheilen kann, ob sich unter den beseitigten Zetteln nicht doch noch ein nutzbares Goldkörnchen findet? Nicht auch Zeit, von den Oelsner'schen und sonst wohl noch in Schlesien hier und dort zerstreuten Papieren

für die Oeffentlichkeit so viel als irgend möglich zu retten?

Es ist auch die Frage, ob Alles, was in ältern Zeitschriften von Lessing herrührt, ohne seinen Namen zu tragen, schon aufgespürt ist. Der Herausgeber der „Lessingiana" von G. Mohnicke gibt darüber im letzten Abschnitte des Buches, S. 155 ff., einige Fingerzeige.

1741.

Die ersten und ältesten Worte Lessings, die auf uns gekommen sind, bestehen aus einem freiwilligen Zusatze zu einer Prüfungsarbeit für die Aufnahme in die Meißner Fürstenschule. Der Rector hatte zur Uebertragung ins Lateinische Einiges über den Begriff der Barbaren bei den Alten und die Aufhebung dieses Völkerunterschieds durch Christus dictirt. Lessing, der die Aufgabe schnell löste, hatte Zeit übrig, von freien Stücken Folgendes hinzuzufügen:

„Hanc sententiam semper volumus in animo tenere, nam barbarum est, discrimen facere inter populos, qui omnes a Deo creati et ratione praediti sunt. Maxime decet Christianos proximum suum diligere et proximus est auctore Christo, qui auxilio nostro eget. Egemus autem omnes auxilio aliorum hominum, ergo omnes sumus proximi. Itaque nolumus damnare Judaeos, quanquam Christum damnaverunt, nam Deus ipse

dixit: ne judicate, ne damnate! Nolumus damnare Mahomedanos, etiam inter Mahomedanos probi homines sunt. Denique nemo est barbarus, qui non inhumanus et crudelis est."

Wie merkwürdig ist es doch, daß sich hier schon der zwölfjährige Knabe von Grundsätzen erfüllt zeigt, welche der fünfzigjährige Mann kurz vor dem Ende seiner Laufbahn in einem seiner reifsten und glänzendsten Geistesproducte so wirksam durchgeführt hat! Der Rector ahnete etwas davon. Er „schien ein wenig besorgt, daß die angeregten Gedanken in dem heranwachsenden Knaben sich weiter ausbilden und zu frei erheben möchten."

So drückt sich (S. 64) die Schrift aus, der wir die ganze merkwürdige Notiz (S. 62 ff.) verdanken. Sie erschien 1841 unter dem Titel: „Erinnerungen an G. E. Lessing, Zögling der Landesschule zu Meißen in den Jahren 1741—46", und ist von dem damaligen Meißner Professor E. A. Diller „zum Andenken an Lessings vor hundert Jahren am 21. Juni 1741 erfolgte Aufnahme" in diese Schule verfaßt. Andere unbekannte Denkmäler des Lessingschen Geistes als das mitgetheilte hat der Verfasser nicht aufgefunden. Er beklagt, daß die Rede de mathematica barbarorum, welche Lessing beim Abgange zur Universität gehalten hatte, verloren ist, wie sich denn auch nach der Versicherung des Bruders Karl unter den Papieren des Vaters von Gottholds Schularbeiten ganz und unversehrt nichts erhalten hat, als die zunächst zu verzeichnende Rede (Leben Th. I.,

S. 34). Wohl aber gibt Diller aus dem Schularchiv und andern gedruckten und ungedruckten Quellen Nachrichten über das damalige dortige Schulleben, die Persönlichkeit der Lehrer und die Studienart, wohl geeignet, uns in die Eindrücke, welche der zum Jüngling heranreifende Knabe Gotthold auf dieser Schule empfing, einen Blick thun zu lassen, obschon wir uns dadurch nur noch stärker überzeugen, daß alle persönlichen Einflüsse auf Lessing auf der Schule, wie auf der Universität, sehr gering waren gegen die Selbstthätigkeit seines außerordentlichen Geistes, der sich früh zu befruchten wußte aus den reichen Schätzen der Litteratur des Alterthums und der neuern Zeit und anzuknüpfen an das Größte und Edelste darin

Die Form der Dillerschen Schrift ist übrigens die seltsamste, auf die ein Schriftsteller nur verfallen kann. Ein aus 334 Versen bestehendes lateinisches Gedicht des Verfassers zu Ehren des Gefeierten geht voran und bildet den Text; die Mittheilungen, welche dem kleinen Buche den Werth geben, erscheinen als Anhang und Commentar zu diesem Text. Davon abgesehen, verdienen die sich in dem Ganzen aussprechende Gesinnung des wackern Schulmannes, sein Eifer für die classischen Studien, sein offner Sinn und sein warmes Gefühl für die Bedeutung Lessings alle Anerkennung.

1743.

Glückwünschungsrede bei dem Eintritt des 1743sten Jahres, von der Gleichheit eines

Jahres mit dem andern. Zuerst im Leben von K. Lessing Th. 2, S. 103; dann bei Lachmann Bd. 11, S. 1—8.

Im vierzehnten Lebensjahre des Verfassers von der Meißner Schule aus an den Vater gerichtet. Die Rede, zur Widerlegung derer, welche über gesunkene, verderbte Zeiten klagen, abgefaßt, ist mit logischer Strenge gearbeitet und in einem verhältnißmäßig ganz fließenden Stil geschrieben.

1745.*)

Epigramme. 1, S. 199; Danzel, Lessing ꝛc. 1, S. 115.

Poetisches Sendschreiben an den Obrist-Lieutenant v. Carlowitz; vgl. 12, S. 3; Danzel 1, S. 42.

Verlorene Jugendschriften; vgl. Danzel 1, S. 29. 31.

Lieder aus der Meißner Zeit; vgl. 12, S. 11.

1746.

In dieses Jahr fällt nach Lessings eigenem von 1752 datirten Bericht in den Briefen (Bd. 3, S. 298) das Gedicht über die Mehrheit der Welten.**)

*) Was unter diesem Jahre steht, war nicht in dem von Löbell schon ausgearbeiteten Heft der „Annalen" zu finden, sondern nur in der Skizze zu den letztern. Mit dem Jahre 1746 hörte die Ausführung ganz auf, daher ich für die Jahre 1747—1781 Alles der Skizze entnehmen mußte. D. H.

**) Nach dem angeführten Briefe war das Gedicht schon „vor länger als sechs Jahren" von einem Freunde gesehen wor-

„Es war“, sagt er dort, „einer von meinen allerersten Versuchen in der Dichtkunst, den ich noch bis jetzt bloß aus der Absicht aufhebe, aus welcher andere einen Schuh oder Strumpf, den sie in der Kindheit getragen, aufzuheben pflegen.“ Er zieht einige Stellen aus (3, S. 299 ff.), und diese sind Alles, was sich davon erhalten hat. In ihnen klingt Haller durch, aber die Sprache ist ungelenker als die seines Vorbildes. Unter jenen Bruchstücken sind zwei, welche Lessing wohl nicht ohne eine sehr bestimmte Absicht ausgewählt hat. Das eine spricht von dem Anfange astronomischer Wahrnehmungen, die sich von den Vätern auf die Söhne und Enkel fortgepflanzt haben,

„Bis, wie den Gottesdienst, dies nützlich kleine Wissen
Mit eigennütz'ger Macht die Priester an sich rissen.“

Hier ist die volle Strömung des Jahrhunderts. Das zweite Bruchstück enthält die Einleitung zu einer Beschreibung des Weltbaues nach Ptolemäus:

„Dich Pöbel, ruf' ich hier zu meinem Beistand an,
Daß ich recht pöbelhaft ihn sehn und schildern kann.
Mein Aug', entwöhne Dich jetzt der gerein'gten Blicke,
Und nimm den Kinderwahn auf kurze Zeit zurücke.
Stell mir den Himmel vor, wie ihn die Einfalt lehrt,
Die das untrüglich glaubt, was sie vom Vater hört.“

---

den; demnach muß es spätestens 1745 entstanden sein. Vgl. Danzel, Lessing ꝛc. 1, S. 41. D. H.

Man sieht deutlich, daß der junge Dichter nicht bloß den Irrthum des Ptolemäus im Auge hat. Es ist ein Fall unter vielen, wo ein Wahn aus der falschen Anhänglichkeit an eine unbegründete, ungeprüfte Autorität entspringt. So entdecken wir schon früh bald in dieser, bald in jener Weise Elemente der Kraft, die den Verfasser fortwährend getrieben, der Richtung, in der er sich sein ganzes Leben hindurch bewegt hat.

1747.

Lieder. 1, S. 46. 47. 53. 64. Vgl. Danzel 1, S. 95. 115 f.

Fabeln und freie Uebersetzung einer Erzählung aus dem Lafontaine. 1, S. 103 f. 108. 124 ff.

Fragment eines Lehrgedichts. 1, S. 174 ff. Vgl. Danzel 1, S. 127 f.

Der junge Gelehrte, Lustspiel in 3 Aufzügen. 1, S. 213 ff. Vgl. Lessings Leben von K. Lessing 1, S. 66 f.; Danzel 1, S. 45. 105 f. 157—59. 141.

Damon, oder die wahre Freundschaft, Lustspiel in 1 Aufzug. 2, S. 363 ff. Vgl. Danzel 1, S. 103.

Beiträge zum Naturforscher von Mylius (1747. 48). Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 64; Danzel 1, 96—99.

Eine Komödie nach Wicherley. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 68; Danzel 1, S. 107.

Uebersetzungen, in Gemeinschaft mit Chr. Fel. Weiße. Vgl. Danzel 1, S. 107. 162.

1748.

Die alte Jungfer, Lustspiel in 3 Aufzügen. 2, S. 386 ff. Vgl. Danzel 1, S. 115. 117.

Der Misogyn, Lustspiel in 3 Aufzügen. 1, S. 341 ff.

Giangir, oder der verschmähte Thron, Fragment eines Trauerspiels (in Alexandrinern). 2, S. 420 ff.

Abhandlung von den Pantomimen der Alten. 11, S. 8 ff. Vgl. Danzel 1, S. 176 f. Und in dasselbe Jahr scheint zu gehören, wenigstens nicht früher, der Entwurf zu dem Aufsatz:

Der Schauspieler. 11, S. 16 ff. Vgl. Danzel 1, S. 186; Guhrauer 2, 1, S. 150 f.

1749.

Die Juden, Lustspiel in 1 Aufzug. 1, S. 304 ff. Vgl. 4, S. 217 ff.; 12, S. 27 f.; Danzel 1, S. 234.

Der Freigeist, Lustspiel in 5 Aufzügen. 1, S. 387 ff. Vgl. 4, S. 392; Danzel 1, S. 15. 117. 154.

Tarantula, eine Possenoper. Fragment. 2, S. 425 ff. Vgl. Danzel 1, S. 168, wo auch von einem Stück eines Schäferspiels die Rede ist.

Weiber sind Weiber, Lustspiel in 5 Aufzügen. Fragment. 2, S. 432 ff. Daran reiht Lachmann 2, S. 450 ff. zwei andere Fragmente, bei denen die Jahrzahlen nicht bezeichnet sind:

Die beiderseitige Ueberredung, ein Schä-

ferspiel.*) Scenarium und eine Scene in Alexandrinern; und

Das befreite Rom; kurzes Scenarium.

Der Eremit, eine Erzählung. 1, S. 112 ff. Vgl. Danzel 1, S. 115. 123.

Anfänge von Bearbeitung französischer Dramen. Vgl. 12, S. 9; Danzel 1, S. 107. 155.

1750.

Der Schatz, ein Lustspiel in 1 Aufzug. 1, S. 464 ff. Vgl. Danzel 1, S. 148 ff.

Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. 3, S. 1 ff. Vgl. 4, S. 106; Leben von K. Lessing 1, S. 104 ff.; Danzel 1, S. 178 ff. (dazu S. 531—537). — Darin:

Von dem Leben und den Werken des M. A. Plautus. 3, S. 1—27.

Die Gefangenen des Plautus. 3, S. 28—76.

Kritik über die Gefangenen des Plautus. 3, S. 77—122.

Sam. Werenfels Rede zur Vertheidigung der Schauspiele. 3, S. 122—127.

Beschluß der Kritik über die Gefangenen des Plautus. 3, S. 127—140.

Gedanken über die Herrnhuter, unvollendet. 11, S. 22 ff. Vgl. Danzel 1, S. 232 ff.

---

*) Wohl das von Danzel 1, S. 168 mit der „Tarantula" erwähnte. D. H.

1751.

Herausgabe seiner Lieder unter dem Titel Kleinigkeiten. 1, S. 39 ff. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 109 f.; Danzel 1, S. 115.

Epigramme. 1, S. 28. Anm.

Fabeln und Erzählungen. 1, S. 101 f. 105. 107.

Anfang des Lehrgedichts „die Religion". 1, S. 185 ff.

Recensionen in der Berlinischen Zeitung. 3, S. 140 ff. Vgl. Danzel 1, S. 189—192.

Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. 3, S. 195 ff. Vgl. Danzel 1, S. 191.

1752.

Eine Ode. 1, S. 88 f. Vgl. Danzel 1, S. 127.

Vorrede zu seiner Uebersetzung von Huarte's Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. 3, S. 256 ff. Vgl. 12, S. 216; Leben von K. Lessing 1, S. 144 ff.; Danzel 1, S. 314 ff.

Materialien zu einem lateinischen Aufsatze über Joh. Huarte (gehören wohl in diese Zeit). 11, S. 738 ff.

1753.

Epigramme. 1, S. 1 ff.

Lieder. 1, S. 39 ff.

Oden. 1, S. 89 ff.

Fabeln und Erzählungen. 1, S. 102 f. 105.

109—111 und die in die drei Bücher Fabeln (1759) aufgenommenen Stücke, die 1, S. 130 in der Note bezeichnet sind; dazu noch die drei Fabeln 1, S. 166 f.

Fragmente von Lehrgedichten. 1, S. 168—174. 178—184.

Vorrede zu seiner Uebersetzung von des Abts von Marigny Geschichte der Araber unter der Regierung der Califen. 1, S. 260 ff. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 158 ff.; Danzel 1, S. 316.

Uebersetzung einiger Sachen von Friedrich dem Großen. Vgl. 12, S. 24; 13, S. 650; Leben von K. Lessing 1, S. 160 und Danzel 1, S. 316.

Vorrede zum 1. und 2. Theile der Schriften. 3, S. 267 ff.

Briefe. 3, S. 272 ff. Aus den Zeitungsrecensionen von 1751 ist Einzelnes in die Briefe herübergenommen. Vgl. 3, S. 401 unter dem 13. November. — Im 22. und 23. Briefe:

Samuel Henzi, ein Trauerspiel in Alexandrinern. Fragment. 3, S. 331 ff.*) Vgl. Danzel 1, S. 164 ff.

*) Unter diesem Jahr ist in Löbells Skizze auch des Entwurfes zu einem Trauerspiel Codrus gedacht, über das Lessing 12, S. 110 f. in einem Brief aus dem Jahre 1758 an Mendelssohn berichtet; allein nach dem Briefe 12, S. 100 scheint dieser Entwurf gegen das Ende des Jahres 1757 zu fallen.

D. H.

Im 24. Briefe:

Kritik der Uebersetzung des Horaz von Lange. 3, S. 354 ff. Vgl. Danzel 1, S. 246 ff.

Im 25. Briefe:

Berichtigungen zu Jöchers Gelehrten-Lexicon. 3, S. 359 ff. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 149 ff.; Danzel 1, S. 217 ff.

Recensionen in der Berlinischen Zeitung (einige schon aus dem December 1752). 3, S. 375 ff. Vgl. Lachmanns Note S. 375.

1754.

Ein Vade Mecum für den Hrn. Sam. Gotth. Lange (ist zuerst besonders erschienen). 3, S. 405 ff. Vgl. den von K. G. Lessing herausgegebenen 4. Th. von G. E. Lessings vermischten Schriften S. 122 ff. und bei Lachmann 3, S. 403 f.; 4, S. 461; 12, S. 26; Danzel 1, S. 247 ff. 259 und Jördens Lexikon ꝛc. 3, S. 145.

Schlußrede zu einem Trauerspiel (in Alexandrinern). 1, S. 209.

Vorrede zum 3. und 4. Theil der Schriften. 4, S. 1 ff.

Rettungen. Vgl. Danzel 1, S. 227 ff.

Rettungen des Horaz. 4, S. 5—43.

Rettung des Cardanus. 4, S. 44—68.

Rettung des Inepti Religiosi und sei-

nes ungenannten Verfassers. 4, S. 68—87.

Rettung des Cochläus. 4, S. 87—101.

Vorbericht zu der von C. Mylius übersetzten „Zergliederung der Schönheit", geschrieben von Wilh. Hogarth. 1, S. 101 ff. Vgl. 4, S. 470—475. 479; Danzel 1, S. 352 und Guhrauer 2, 1, S. 24.

Theatralische Bibliothek. Erstes Stück. Vgl. Danzel 1, S. 181. 281.

Vorrede. 4, S. 106. 108.

1. Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. 4, S. 109—155. Vgl. Danzel 1, S. 301 f.; Guhrauer 2, 1, S. 204 f. 320 ff.
2. Leben des Hrn. Jac. Thomson. 4, S. 156—172.
3. Auszug aus dem Trauerspiele Virginia des Don Augustino de Montiano y Luyando. 4, S. 173—176. Vgl. 7, S. 308.
4. Auszug aus dem „Schauspieler" des Herrn Remond von Sainte Albine. 4, S. 176—210. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 150 f.
5. Leben des Hrn. Phil. Nericault Destouches. 4, S. 210—217.
6. Ueber das Lustspiel „die Juden". 4, S. 217—224. Vgl. das oben unter d. J. 1749 Angeführte.

Theatralische Bibliothek. Zweites Stück.

7. Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind. 4, S. 224—304. Vgl. Danzel 1, S. 185 f.

8. Des Hrn. Ludw. Riccoboni Geschichte der italiänischen Schaubühne. 4, S. 304—306 (nur die „Nachricht von dem Verfasser"; die Uebersetzung von Riccoboni's Geschichte, die Lachmann weggelassen hat, reicht in der Originalausgabe der Theatr. Bibliothek von S. 139—214).

9. Auszug aus der Sophonisba des Trissino und der Rosemonda des Rucelai. 4, S. 306 (auch nur das Vorwort; die aus Riccoboni's Geschichte übersetzten Auszüge selbst nicht bei Lachmann; in der Originalausgabe von S. 215—240).

10. Auszug aus der Calandra des Kardinal Bernardo da Bibiena. 4, S. 307 (ganz so, wie unter 9; in der Originalausg. von S. 241 bis zum Ende des Bandes).

Vorrede zu den vermischten Schriften des Hrn. Christlob Mylius, gesammelt von G. E. Lessing. 4, S. 442—459. Vgl. 4, S. 464 (unterm 26. Februar über Mylius als Verfasser des Lustspiels „die Aerzte"); 465 f. 468 f.; Danzel 1, S. 17. 59. 62. 81. 83. 92—98. 262—66.*)

*) Aus dem Jahre 1754 ist auch ein französischer Brief

Recensionen in der Berlinischen Zeitung. 4, S. 460—495 (vgl. Lachmanns Note 3, S. 375).

1755.

Theatralische Bibliothek. Drittes Stück.
11. Vorbericht zu der Uebersetzung von des Abts du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten. 4, S. 307 f. (Die Uebersetzung selbst, die Lachmann wieder weggelassen hat, nimmt das ganze Stück von S. 9—312 ein.) Vgl. Danzel 1, S. 360.

Pope, ein Metaphysiker! 5, S. 1—36. Vgl. 12, S. 28; Danzel 1, S. 276 ff.

Recensionen in der Berlinischen Zeitung. 5, S. 36—68 (vgl. Lachmanns Note 3, S. 375).

Miß Sara Sampson. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. 2, S. 1—89. Vgl. 12, S. 94 f. 322; 7, S. 61 ff.; Leben von K. Lessing 1, S. 173 ff.; E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst 2, S. 125 ff.; Danzel 1, S. 289—313. 472—80; dazu Guhrauer 2, 1, S. 320 ff.

1756.

Vorrede zu Jac. Thomsons Trauerspielen. 5, S. 69—74. Vgl. Danzel 1, S. 326, Note; 343.

Vorbericht zu einer Uebersetzung von W. Law's

Lessings an Kästner (in dessen Werken 4, S. 73), der in Lachmanns Ausgabe fehlt. Guhrauer 2, 1, S. 105, Note 1.

Schrift: „Eine ernsthafte Ermunterung an alle Christen zu einem frommen und heiligen Leben". 5, S. 74 f. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 198 ff.; dazu Lachmanns Note zu 5, S. 74 und Danzel 1, S. 332.

Briefe über das Trauerspiel an Nicolai und Mendelssohn (bis in das Jahr 1757 hinein). 12, S. 47—72; 76—80. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 201; Danzel 1, S. 354—364.

Vor diesem! 4 Auftritte eines angefangenen Lustspiels in 1 Aufzuge. 2, S. 454—464. In Lessings theatralischem Nachlaß, Berlin 1784. 86. 8. Bd. 1, S. 47 ist das Fragment mit der Jahrzahl 1756 bezeichnet, und in der Vorrede S. XV wird einer französischen Bearbeitung des Stücks gedacht vom Jahre 1750, woraus Lachmann 2, S. 459 f. in der Note eine Stelle mittheilt (mehr bei Danzel 1, S. 508 ff.). Darnach möchte die Jahrzahl 1756 wohl ein Druck- oder Schreibfehler sein für 1750. Dazu stimmt auch ganz die Stufe, auf der sich dieses Lustspiel befindet. — Nach „Vor diesem" hat Lachmann zwischen 1756 und 1758 eingeordnet:

Alcibiades, Anlage zu einer Tragödie in 5 Acten, Scenarium und einige ausgeführte Reden, mit Citaten aus Plutarch und der a. Weltgeschichte. Einigemal ist auf den Alcibiades von Otway und auf den des Capistron (l. Campistron) verwiesen. 2, S. 464—470; gehört aber nach dem Leben von K. Lessing 1, S. 243 in die Zeit des Aufenthalts in Breslau, also nach 1760;

Alcibiades in Persien; nur Entwurf zu 3 Scenen, in der einen ein etwas ausgeführter Dialog. 2, S. 470 f.;

Virginia, bloß der Anfang des ersten Auftritts. 2, S. 472; und

Die Clausel im Testamente, Personenverzeichniß und ganz kurzes Scenarium von 5 Acten, nach Goldoni's l'Erede fortunata, auf die unter dem Personenverzeichniß verwiesen wird. 2, S. 473—476. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 178; Danzel 1, S. 321. —

Tagebuch von der holländischen Reise. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 184, Note; Danzel 1, S. 328.

In diesem Jahr erschien auch Lessings Uebersetzung von Franz Hutchesons Sittenlehre der Vernunft. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 197; Danzel 1, S. 332.

1757.

Vorrede zur Uebersetzung von Hrn. Samuel Richardsons Sittenlehre für die Jugend in den auserlesensten Aesopischen Fabeln. 5, S. 75—77. (Die Uebersetzung hat Lachmann weggelassen). Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 197 f.; Danzel 1, S. 332.

Aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste.

Im Lager bei Prag. Preisende Einführung von zwei abgedruckten Grenadierliedern

Gleims. 5, S. 77—80. Vgl. 13, S. 86, Note; Danzel 1, S. 336 ff.

1758.

Aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften rc.

Die Idyllen Theokrits, Moschus und Bions, aus dem Griechischen übersetzt (von Lieberkühn), Recension. 5, S. 81—101. Vgl. 12, S. 102 f. 105; Danzel 1, S. 338 f.

Ueber Anderes, was Lessing zur Bibliothek gewiß oder sehr wahrscheinlich beigesteuert hat, vgl. Danzel 1, S. 339—341 und Rich. Pohl in den Blättern für litterar. Unterhaltung 1862. Nr. 40, S. 721 ff.

Vorbericht zu den preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier. 1758. 5, S. 101—104. Vgl. 12, S. 107 f. 120; Danzel 1, S. 337 f. und meine „Entwickelung der deutschen Poesie" rc. 1, S. 346 f.

Theatralische Bibliothek. Viertes Stück.

12. . . . . .*)

13. Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken. 4, S. 336—339. Die

*) Der erste Artikel, „Geschichte der englischen Schaubühne", den Lachmann 4, S. 308—336 aufgenommen hat, ist nach einer Anmerkung zu 13, S. 27 f. nicht von Lessing, sondern von Nicolai und bereits 1756 geschrieben. Löbell hat jedoch in seinem Manuscript bemerkt: eine Stelle auf S. 334 klinge nicht nach Nicolai; vgl. dazu Danzel 1, S. 281. D. H.

Fortsetzung sollte im nächsten Stück folgen. In der Originalausgabe nimmt der Artikel S. 49—128 ein und ist bloß ein Auszug aus Drydens Essay on dramatic Poesy. Lachmann hat nur die Stellen aufgenommen, wo Lessing in dem Auszuge selbst das Wort nimmt. — Der ganze Rest des Stücks ist ausgefüllt mit dem Artikel:

14. Entwürfe ungedruckter Lustspiele des italiänischen Theaters. 4, S. 339—442. Nach S. 340 sollten diese Entwürfe „gleichsam ein Magazin für unsere komischen Dichter“ sein.

Entwurf zu einer Emilia Galotti in 3 Acten. Vgl. 12, S. 104 f.*) 345; Leben von K. Lessing 1, S. 202 f.; Guhrauer 2, 2, S. 35 f.

Die glückliche Erbin, Lustspiel in 5 Aufzügen. Nach l'Erede fortunata des Goldoni (vgl. unter dem Jahre 1756 „die Clausel im Testament“). Fragment. 2, S. 477—489. Vgl. die Note zu S. 477. Nach 12, S. 31 müßte das Stück schon in das Jahr 1755 zu setzen sein; vgl. 12, S. 32 f. Nicolai's Note und Danzel 1, S. 321 ff.

D. Faust. Fragmente. 2, S. 489—99. (Schon im Jahre 1755 mußte Lessing sich mit der Bearbeitung

---

*) Nach dem Datum dieses Briefes muß man annehmen, der Entwurf sei schon im Jahre 1757 wenigstens angefangen worden. D. H.

dieses Gegenstandes beschäftigen; vgl. den Brief Mendelssohns 13, S. 8 f. D. H.) Vgl. 12, S. 119. 185; 13, S. 12. 151; Leben von K. Lessing 1, S. 243; Danzel 1, S. 450—57.

Ueber das Heldenbuch. Entwurf und Notizen. 11, S. 30—43. Vgl. 12, S. 107. (Löbell bemerkt, nach 12, S. 443 müßten diese Aufzeichnungen wohl schon in das Jahr 1756 fallen; indeß wird die von Lessing a. a. O. gebrauchte Zahl 20 wohl nicht in aller Schärfe zu nehmen sein; vgl. auch Danzel 1, S. 371. D. H.)*)

1759.

Friedrichs v. Logau Sinngedichte. Zwölf Bücher. Mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters herausgegeben von C. W. Ramler und G. E. Lessing.

Vorrede 5, S. 104—109. Eine Auswahl von „Sinngedichten und Zugaben" Logau's, in der Sprache mehr oder weniger verändert. 5, S. 109—297. Wörterbuch mit einem „Vorbericht von der Sprache des Logau". 5, S. 297—355. Vgl. 6, S. 112—120; Leben von K. Lessing 1, S. 210 f.; Danzel 1, S. 372 ff.

---

*) In das Jahr 1758 werden nach Danzel 1, S. 352 f. auch die „Bemerkungen über Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen", 11, S. 92—97, zu setzen sein. D. H.

Anmerkungen über den Aesopus. 11, S. 97—103. Sie sind von Lachmann zu spät eingereiht und gehören spätestens hierher vor die Fabeln. Das geht aus der Anmerkung Eschenburgs bei Lachmann 5, S. 101 hervor.

Ueber den Phäder. 11, S. 103—110. Vgl. Danzel 1, S. 416.

Fabeln. Drei Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. 1, S. 130—165; 5, S. 355--422. (Vgl. unter dem Jahre 1753 „Fabeln und Erzählungen".) Vgl. 12, S. 87. 92. 455; Danzel 1, S. 413—433.

Antheil an den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend". 6, S. 1—197. Vgl. Danzel 1, S. 377—412. 443—49. 457 f. 466 f.

Philotas. Ein Trauerspiel. 2, S. 90—113. Vgl. 12, S. 129. 140 f.; Danzel 1, S. 434—442.

Fatime. Ein Trauerspiel. Entwurf und Fragment. 5, S. 500—507. Welche angefangene Ausführung mag wohl die ältere sein, die prosaische oder poetische?*) — Von Lachmann sind hier eingeordnet:

---

*) Bei Aufführung der Vorrede zur ersten Ausgabe der Uebersetzung von Diderots Theater (1760) bemerkt Löbell: „Das Original ist 1758 erschienen. Höchst wahrscheinlich hat Diderot Lessingen auf den Weg zurückgebracht, den er in Miß Sara Sampson betreten hatte. Zwischen 1755 und 1758 scheint die genauere Bekanntschaft Lessings mit Shakspeare zu fallen, und daher wohl jene Versuche, in seiner Art den Dialog zu bilden,

Kleonnis. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Fragment in Versen (jambischen Fünffüßlern). 2, S. 508—515;

Der Horoskop, Scenarium und Anfang in Versen (jamb. Fünffüßlern). 2, S. 515—522;

Spartacus. Andeutungen, wie der Gegenstand zu behandeln sei, mit einzelnen Reden. 2, S. 522—526. Im Jahre 1770 dachte Lessing wieder an die Aufnahme dieses Stoffs, 12, S. 275; vgl. S. 289.

1760.

Antheil an den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. 6, S. 197—274.

Leben des Sophokles (nebst dem Fragment einer Uebersetzung vom Ajax des Sophokles). 6, S. 282—368. Vgl. die Anmerkungen von Eschenburg auf S. 340 f.; dazu 6, S. 544 ff., Note i; 12, S. 139. 140. 422; Danzel 1, S. 221 f.; Guhrauer 2, 1, S. 30.

Vorrede zur ersten Ausgabe seiner anonym erschienenen Uebersetzung von dem Theater des Herrn Diderot. 6, S. 368 f. Vgl. Danzel 1, S. 465. 472 -481; Guhrauer 2, 1, S. 153 f. 205 f. 320—323.

1761.

Der über uns. Komische Erzählung. 1, S. 211 f. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 244. Viel-

---

wie in Fatime, Kleonnis, Spartacus. Hiernach ist der prosaische Anfang der Fatime wohl der spätere." D. H.

leicht gehört diese Erzählung aber, gleich dreien andern, erst in das Jahr 1764.

Zum Seneca. 11, S. 705 f.; aus dem Breslauer Aufenthalt, aber nur muthmaßlich aus diesem Jahr.

1762.

Eine Stelle im 233. Litteraturbriefe (von Mendelssohn). 6, S. 275 f.

Der herrliche humoristische Brief an Nicolai. 12, S. 150—154.

1763.

Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763 (aber erst 1767 gedruckt). 1, S. 509—602. Vgl. 12, S. 166. 195. 198; 13, S. 139—143; Leben von K. Lessing 1, S. 238—240. 243; Danzel 1, S. 459 f. 470—481; Guhrauer 2, 1, S. 120—131. 315 f.

1764.

(Drei komische Erzählungen: „Die Brille", „Nix Bodenstrom" und „die Theilung". 1, S. 121—123. 210 f. [Vgl. unter dem Jahre 1761.] Vgl. 12, S. 166; Leben von K. Lessing 1, S. 244. Löbell hat zwei, „die Brille" und „Nix Bodenstrom", unter dem Jahre 1772 aufgeführt, mit den Worten: „Zwei Erzählungen im 2. Theile der vermischten Schriften, wenigstens früher als 1772 gedruckt, 1, S. 121—123." D. H.)

1765.

Der dreihundert und zwei und dreißigste Litteraturbrief (Beurtheilung von Meinhards Buch, „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italiänischen Dichter"). 6, S. 276—281. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 6—8.

Handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. 11, S. 114—125.

1766.

Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil. 6, S. 372—546. (Daß der größte Theil schon 1763 geschrieben war, sagt die Note h zu S. 489). Vgl. 12, S. 173. 178; Guhrauer 2, 1, S. 10—96. Aus Lessings Papieren von dem Bruder der zweiten Ausgabe des Laokoon (1788) angehängt „Zum Laokoon". 11, S. 125—169.

1767.

Der Schlaftrunk. Ein Lustspiel in 3 Aufzügen; schon 1766 angefangen, aber unvollendet geblieben; von der 8. Scene des 2. Aufzuges nur das Scenarium. 2, S. 526—553. Vgl. die Note auf S. 526 f.; 12, S. 197; Leben von K. Lessing 2, S. 373 f.; Guhrauer 2, 1, S. 131—133.

Die Matrone von Ephesus. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Erster und zweiter Plan; in die-

sem schon mehrfache Ausführungen; dann das Stück selbst als Fragment bis in den 8. Auftritt hinein. 2, S. 553—576. Obgleich die Zeit nicht zu bestimmen ist, fällt es doch gewiß nicht früher. Vgl. Danzel 1, S. 107, besonders Note 2.

Hamburgische Dramaturgie, angekündigt den 22. April, erstes Stück vom 1. Mai 1767; beendigt zu Anfang des Jahres 1769. Bd. 7, S. 1—460. Vgl. 12, S. 197. 204. 209. 213. 221; Guhrauer 2, 1, S. 140—225. (Mit dem „Nachspiel" zur Dramaturgie [S. 455—460, vgl. 13, S. 192 ff. Nicolai's Note] stehen im Zusammenhang die Blätter aus Lessings Nachlaß: „Leben und Leben lassen. Ein Project für Schriftsteller und Buchhändler". 11, S. 178—183. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 226—230. D. H.)

Brief an Gleim über Theaterliebe. 12, S. 177 ff.

1768.

Briefe, antiquarischen Inhalts. Erster Theil. 8, S. 1—103. Vgl. 11, S. 221—223. 234; 12, S. 196. 198 f. 206. 223. 260. 373 f.; 13, S. 148. 157—159. 167—169. 191 f.; Manso's Nachträge zu Sulzers allgem. Theorie der schönen Künste 8, S. 282 ff.; Guhrauer 1, S. 230—268.

Brief an v. Gerstenberg über den „Ugolino". 12, S. 190—193.

Ueber Meusels Apollodor. 7, S. 461—463. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 243.

1769.

Briefe, antiquarischen Inhalts. Zweiter Theil. 8, S. 103—209. Vgl. 13, S. 225 f. (Entwürfe zur Fortsetzung der Briefe antiquarischen Inhalts. 11, S. 405—420. Vgl. 12, S. 373 f.; Guhrauer 2, 1, S. 242. D. H.)

Wie die Alten den Tod gebildet. 8, S. 210—263. Vgl. 12, S. 270; Guhrauer 2, 1, S. 37—41. 303.*)

Gedichte von Andreas Scultetus: aufgefunden von G. E. Lessing. 8, S. 263—310. (Zwei Briefe an Zachariä von 1769 und 6 Gedichte von Scultetus mit Anmerkungen, besonders Worterklärungen; herausgegeben erst 1771). Vgl. 12, S. 303; Guhrauer 2, 2, S. 32—35 und Beilagen zu S. 33 ff.

Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette von Herrn Noverre. Aus dem Französischen übersetzt (von Lessing und Bode). 13, S. 652. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 288.

Predigt über zwei Texte. (Aus einem Aufsatze an Nicolai). 8, S. 310—313. Vgl. Guhrauer 2, 1, S. 294—296.

1770.

Berengarius Turonensis: oder Ankün-

*) Hier war einzuschalten „**Ueber die Ahnenbilder der Römer. Eine antiquarische Untersuchung.**" Fragmente. 11, S. 183—196. Vgl. 12, S. 196; Guhrauer 2, 1, S. 241—243. D. H.

digung eines wichtigen Werkes desselben, wovon in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel ein Manuscript befindlich, welches bisher völlig unerkannt geblieben. 8, S. 314 —424. Vgl. 12, S. 252 f. 264. 266 f. 269. 289; 13, S. 303 f.; Guhrauer 2, 2, S. 5—19.

Ein Titelblatt; vgl. 11, S. 666 die Note.

1771.

Vermischte Schriften. Erster Theil. Vgl. 12, S. 269. 421 f. Darin:

Vorbericht. 8, S. 424.

Sammlung der „Sinngedichte" und „Epigrammata". 1, S. 11—28. 35—38. Vgl. 12, S. 275. 280. 289; Danzel 1, S. 237—241.

Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten. 8, S. 425—528. Zum Martial. 11, S. 706 f. Vgl. 12, S. 312; Guhrauer 2, 2, S. 21—31.

Lieder. 8, S. 40 ff. Vgl. 12, S. 312; Guhrauer 2, 2, S. 32.

Ueber die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden. 8, S. 529 f. Vgl. 11, S. 228; 12, S. 378; Leben von K. Lessing 1, S. 337—344; Guhrauer 2, 2, S. 85—87.

Brief an Mendelssohn. Darin die erste Erwähnung des Manuscripts von dem „Ungenannten"

und die Aufforderung an Mendelssohn, auf einen neuen Angriff Lavaters „mit aller möglichen Freiheit, mit allem ersinnlichen Nachdruck" zu antworten. 12, S. 280—283. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 99—103.

1772.

Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. 2, S. 114—189 (s. unter dem Jahre 1758). Vgl. 12, S. 331. 344 f. 347 f. 352. 356 f. 360 f. 370. 373; Leben von K. Lessing 1, S. 329 —332; Schröders Leben von F. L. W. Meyer 1, S. 231 ff.; J. J. Engels Schriften 1, S. 138—204; E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst 2, S. 250—252; Guhrauer 2, 2, S. 35—62. 281.

Brief über Gleims Lieder für's Volk. 12, S. 351—353. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 89 f.

1773.

Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Erster Beitrag. Vgl. Göttinger gel. Anzeigen 1773. Stück vom 1. Februar (bei Danzel 1, S. 35, Note).

Vorrede. 9, S. 1—4. Ueber die Bibliothek zu Wolfenbüttel, ihre Entstehung, Wichtigkeit, Gebrauch; die Burckhardsche Geschichte der Bibliothek, Lessings Hoffnung, den Mangel des Burckhardschen Werkes ergänzen zu können durch eine Litterär-Geschichte der Bibliothek; wie in diesen Beiträgen die Schätze derselben kundbar

zu machen seien. 9, S. 425 gibt Zweck und Maßstab für die Beiträge an.

1. Ueber die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger. Erste Entdeckung. 9, S. 5—37. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 65—70.
2. Romulus und Rimicius. 9, S. 37—65. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 70 f.
3. Von dem Schickard-Marchtalerschen Tarich Beni Adam. 9, S. 65—78. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 71 f.
4. Die Nachtigall. 9, S. 78—103. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 73 f.
5. Paulus Silentiarius auf die Pythischen Bäder. 9, S. 103—140. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 74 f.
6. Vermeinte *Ἀνέκδοτα* des Antoninus in der Herzogl. Bibliothek zu Florenz. 9, S. 140—149. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 75.
7. Leibnitz von den ewigen Strafen. 9, S. 149—177. Vgl. 12, S. 399; Guhrauer 2, 2, S. 75 f. 128 f.

Beantwortete Anfragen 1—3. 9, S. 177—188.

Zweiter Beitrag. Vgl. 12, S. 402 f.

8. Marco Polo, aus einer Handschrift ergänzt und aus einer andern sehr zu verbessern. 9, S. 189—217. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 76 f. (besonders die Note auf S. 77).

9. Die Flandrische Chronike beim Martene und Durand (Thesauro novo Anecdot. T. III, p. 177) aus einer Handschrift ergänzt. 9, S. 217—228. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 77 f.
10. Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau. 9, S. 228—245. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 78.
11. Des Klosters Hirschau Gebäude, übrige Gemälde, Bibliothek und älteste Schriftsteller. 9, S. 245—263. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 79 f.
12. Des Andreas Wissowatius Einwürfe wider die Dreieinigkeit. 9, S. 263—295. (Lessings Bemerkungen von S. 285 an gehören zu dem Wichtigsten über seine Stellung zum Christenthume.) Vgl. 13, S. 495 f.; 12, S. 417; Guhrauer 2, 2, S. 76 und Beilage S. 9 f.
13. Zur Griechischen Anthologie. 9, S. 295—312. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 79 f.
14. Erasmus Stella und dessen nun erst ans Licht tretende Commentarii de reb. ac pop. pr. orae inter Albim et Salam. 9, S. 313—358. Vgl. 12, S. 406; Guhrauer 2, 2, S. 80 f.

1774.

Dritter Beitrag. Nr. 15 und 16 sind von Andern (von Heusinger und Knittel).

Vorrede 9, S. 359.

17. Von Adam Neusern, einige authentische Nachrichten. 9, S. 359—415. Vgl. 13, S. 516; 12, S. 422; Guhrauer 2, 2, S. 81 f.

18. Von Duldung der Deisten: Fragment eines Ungenannten. 9, S. 416—421. Lessings Einleitung und „Geleit" zu dem Fragment, welches selbst bei Lachmann fehlt; eben so sind in dessen Ausgabe die übrigen Fragmente aus der Handschrift des Ungenannten weggeblieben. Vgl. 12, S. 421. 481. 488 f. 502 f.; Guhrauer 2, 2, S. 131—197.

19. Ergänzungen des Julius Firmicus. 9, S. 421—442. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 82 f.

Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter. 9, S. 443—483. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 84 f.

Brief an den Bruder über Orthodoxie und neumodische Theologie. 12, S. 408—411.

(Vorrede zu „Gelehrte Kretze von Th. Traug. Feller". 11, S. 455—457. D. H.)

Brief an Eschenburg über Göthe's Werther. 12, S. 420. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 95—99 und Beilagen S. 39. — In dieses Jahr scheint auch zu fallen:

Werther der Bessere, ein angefangenes Scenarium. 2, S. 576. (Vgl. Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst. 2. Bd. S. 470. D. H.)

1776.

Vorrede und Zusätze des Herausgebers zu den „Philosophischen Aufsätzen von Karl Wilh. Jerusalem (wovon bei Lachmann nur die Ueberschriften der einzelnen Aufsätze angegeben sind). 10, S. 1--7. Vgl. 12, S. 456 f.; Guhrauer 2, 2, S. 97 f.

1777.

Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Vierter Beitrag.

20. Ein Mehreres aus den Papieren des Ungenannten, die Offenbarung betreffend. 10, S. 8—32. Einleitung; die Ueberschriften der fünf mitgetheilten Fragmente (vgl. unter dem Jahre 1774 Nr. 18); Nachwort. (Lachmanns Ueberschrift 10, S. III, „Gegensätze des Herausgebers", steht nicht in der Originalausgabe, ist auch nicht passend). Zum 3. Fragment vgl. 12, S. 483; zu allen Guhrauer 2, 2, S. 131—197. — Auf Lessings Bemerkung über das 4. Fragment folgt:

Die Erziehung des Menschengeschlechts §. 1—53 (bei Lachmann mit §. 54—100 zusammen 10, S. 308—329; vgl. unter dem Jahre 1780).

Ueber den Beweis des Geistes und der Kraft. An den Herrn Director Schumann zu Hannover. 10, S. 33—39. Vgl. 12, S. 499; Guhrauer 2, 2, S. 169—172.

Das Testament Johannis. 10, S. 39—46. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 172 f.

(Zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur, von den Minnesängern bis auf Luthern. Größtentheils aus Handschriften der Herzogl. Bibliothek. Angefangen den 1. August 1777. 11, S. 468—491. D. H.)

1778.

Eine Duplik. 10, S. 46—121. Vgl. 13, S. 601; 12, S. 501; Guhrauer 2, 2, S. 165—169.

Eine Parabel. Nebst einer kleinen Bitte und einem eventualen Absagungsschreiben an den Herrn Pastor Göze in Hamburg. 10, S. 121—132. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 177 f.

Axiomata, wenn es deren in dergleichen Dingen gibt. Wider den Herrn Pastor Göze in Hamburg. 10, S. 133—165. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 176. 178—181.

Anti-Göze. D. i. Nothgedrungener Beiträge zu den freiwilligen Beiträgen des Hrn. Pastor Göze erster bis elfter. 10, S. 166—234 (vom zwölften Beitrag nur der Titel 10, S. 234, Note). Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 136 f. 174 f. 182—184.

Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger. Noch ein Fragment des Wolfenbüttelschen Ungenannten.

Vorrede des Herausgebers. 10, S. 234

—238. Vgl. 12, S. 505 f.; 10, S. 285; Guhrauer 2, 2, S. 184—186.

Nöthige Antwort auf eine sehr unnöthige Frage des Hrn. Hauptpastor Göze in Hamburg. 10, S. 239—244. Vgl. 12, S. 506. 508 f.; Leben von K. Lessing 1, S. 404; Guhrauer 2, 2, S. 193 f.

Der nöthigen Antwort rc. erste Folge. 10, S. 245—251. Vgl. 12, S. 513; Leben von K. Lessing 1, S. 404 f.; Guhrauer 2, 2, S. 194 f.

(Neue Hypothese über die Evangelisten als bloß menschliche Geschichtschreiber betrachtet. 11, S. 495—514. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 146 f. und

Fragment eines zweiten Schreibens an den Hrn. Director Schumann über den Beweis des Geistes und der Kraft. 11, S. 518—521. D. H.)

Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer. (Die ersten drei Gespräche). 10, S. 252—280. Vgl. 12, S. 504 f. 526. 533—535; Leben von K. Lessing 1, S. 295—301; Guhrauer 2, 2, S. 222—233; Beil. 2, 2, S. 33—36.

1779.

Grabschrift auf Voltairen. 1, S. 199.

Einige Epigramme. 1, S. 198 f.

Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. 2, S. 190—362. (Zu

Nathan dem Weisen 11, S. 535 f. Vgl. Leben von K. Lessing 1, S. 408—411. D. H.) Vgl. 12, S. 509 f. 511 f. 514 f. 517. 522—531. 536; Leben von K. Lessing 1, S. 405—408; Danzel 1, S. 230 f.; Guhrauer 2, 2, S. 197—213.

Noch nähere Berichtigung des Mährchens von 1000 Dukaten, oder Judas Ischarioth dem Zweiten. 10, S. 280—286. Vgl. 12, S. 539; Leben von K. Lessing 1, S. 417—419; Guhrauer 2, 2, S. 181 f.

1780.

Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer. Fortsetzung (Vorrede eines Dritten. Viertes und fünftes Gespräch). 10, S. 286—307. Vgl. Guhrauer 2, 2, Beil. S. 52 unten).

Die Erziehung des Menschengeschlechts. Herausgegeben von G. E. Lessing. 10, S. 308—329 (s. unter dem Jahre 1777). Vgl. 12, S. 539; Leben von K. Lessing 1, S. 420; Guhrauer 2, 2, S. 213—222 und Beil. 2, 2, S. 29—33.

(Die Religion Christi. 11, S. 603 f. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 156. D. H.)

1781.

Vorrede zur zweiten, mit Lessings Namen erschienenen Ausgabe von Diderots Theater. 6, S. 369—371 (s. unter d. J. 1760). Vgl. 12, S. 539.

Zur Geschichte und Litteratur. Aus den

Schätzen der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Fünfter Beitrag. Auf dem Titel steht „von G. E. Lessing und J. J. Eschenburg.“ Er erschien später als der sechste, worüber Eschenburgs Vorrede nachzusehen ist.

21. Ueber die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger. Zweite Entdeckung (s. unter d. J. 1773. 1). 10, S. 330—362. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 66—68.

22. Ueber den Anonymus des Nevelet. (Fragment). 10, S. 362—372. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 70 f.

Zur Geschichte der Litteratur 2c. Sechster Beitrag. Er trägt die Jahreszahl 1781, nicht 1780, die bei Lachmann steht. Herausgeber und Vorredner war Chr. Leiste. Vgl. 12, S. 448.

25. Theophili Presbyteri diversarum artium schedula. 10, S. 372–463.

26. Maranjon. 10, S. 463—469.

Druck von M. Bruhn in Braunschweig.

Schätzen der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Fünfter Beitrag. Auf dem Titel steht „von G. E. Lessing und J. J. Eschenburg." [illegible] später als der sechste, [illegible] Vorrede nachzuliefern ist.

21. Ueber die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger. Zweite Entdeckung (Lachmann 3. 1773, 11. 10 S. 330—362). Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 66—96.

22. Ueber den Anonymus des Nevelet. (Fragmente.) 10, S. 362—372. Vgl. Guhrauer 2, 2, S. 70 f.

Zur Geschichte der Litteratur rc. Sechster Beitrag. Er trägt die Jahreszahl 1781, nicht 1780, die bei Lachmann steht. Herausgeber und Besorger war Chr. Leiste. Vgl. 12, S. 448.

23. Theophili Presbyteri diversarum artium schedula. 10, S. 372—463.

24. Marginalien. 10, S. 463—464.

Druck von W. Straßen in Braunschweig.